BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI E TELEVISIVI

Frosali: *Critica: metodo e sensibilità* - Bondarčuk: *Fedeltà a Tolstoj* - Di Giammatteo: *Un agente segreto per allietare la coesistenza* - Quargnolo: *Tipi e situazioni del film western.*

Servizi, recensioni e rubriche di: *AUTERA, CHITI, CINCOTTI, COMUZIO, GAMBETTI, MORANDINI, VERDONE.*

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DI BIANCO E NERO - ROMA
ANNO XXVII - NUMERO 4 - APRILE 1966

Sommario

(*Segue a pag. 3 di copertina*)

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE - GRUPPO IV

Bianco e Nero

Rassegna mensile di studi cinematografici e televisivi

Anno XXVII - n. 4

aprile 1966

Direttore

FLORIS L. AMMANNATI

Condirettore responsabile

LEONARDO FIORAVANTI

Redattore capo

ERNESTO G. LAURA

Direzione e Redazione

Roma, via Tuscolana 1524, tel. 740046 (4 linee urbane).

Amministrazione

Edizioni di Bianco e Nero, Roma, via Antonio Musa 15, telef. 858.030-863.944 - c/c postale n. 1/48668

Abbonamenti

Annuo: Italia lire 5.000, estero lire 6.800; semestrale: Italia lire 2.500. Un numero costa lire 500; arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione. Autorizzazione numero 5752 del giorno 24 giugno 1960 presso il Tribunale di Roma - Tipografia « Tiferno Grafica », Città di Castello - Distribuzione esclusiva: **Commissionaria Editori S.p.A., Torino, via Brofferio 3.**

Gli "Oscar,,: fra tradizione e novità

Il 19 aprile al Civic Auditorium di Santa Monica l'« Academy of Motion Pictures Arts and Sciences » ha assegnato i suoi premi, tradizionalmente soprannominati « Oscar », per i migliori film del 1965. Maestro di cerimonie era come sempre Bob Hope.

Ecco i premi:

MIGLIOR FILM: *The Sound of Music* (Tutti insieme appassionatamente) di Robert Wise;

MIGLIORE REGIA: Robert Wise per *The Sound of Music;*

MIGLIORE SOGGETTO E SCENEGGIATURA ORIGINALI: Frederick Raphael per *Darling* (id.);

MIGLIORE SCENEGGIATURA NON DERIVATA DA SOGGETTO ORIGINALE: Robert Bolt per *Doctor Zhivago* (Il dottor Zivago);

MIGLIORE ATTORE PROTAGONISTA: Lee Marvin per *Cat Ballou;*

MIGLIORE ATTRICE PROTAGONISTA: Julie Christie per *Darling;*

MIGLIORE ATTORE NON PROTAGONISTA: Martin Balsam per *A Thousand Clowns;*

MIGLIORE ATTRICE NON PROTAGONISTA: Shelley Winters per *Incontro al Central Park;*

MIGLIORE FOTOGRAFIA: *a*) in bianco e nero: Ernest Laszlo per *A Ship of Fools* (La nave dei folli); *b*) a colori: Freddie Young per *Doctor Zhivago;*

MIGLIORE SCENOGRAFIA: *a*) per film in bianco e nero: Clatworthy e Kish per *A Ship of Fools; b*) per film a colori: Box, Marsh e Simoni per *Doctor Zhivago;*

MIGLIORI COSTUMI: *a*) per film in bianco e nero: Julie Harris per *Darling; b*) Phyllis Dalton per *Doctor Zhivago;*

MIGLIORE MUSICA ORIGINALE: Maurice Jarre per *Doctor Zhivago;*

MIGLIORE MUSICA ADATTATA DA COMPOSIZIONI PREESISTENTI: Irwin Kostal per *The Sound of Music;*

MIGLIORE CANZONE: « The Shadow of Your Smile » di Webster e Mandel per il film *Castle of Sand* (Castelli di sabbia);

MIGLIORE MONTAGGIO: William Reynolds per *The Sound of Music;*

MIGLIORE SONORO: Corcoran e Hynes per *The Sound of Music;*

MIGLIORI EFFETTI SONORI: Tregoweth Brown per *The Big Race* (La grande corsa);

MIGLIORI EFFETTI SPECIALI FOTOGRAFICI: John Stears per *Thunderball* (Agente 007 - Thunderball);

MIGLIORE DOCUMENTARIO LUNGOMETRAGGIO: *The Eleanor Roosevelt Story* di Richard Kaplan;

MIGLIORE DOCUMENTARIO CORTOMETRAGGIO: *To Be Alive* prodotto da Francis Thompson;

MIGLIORE CORTOMETRAGGIO A SOGGETTO: *Le poulet* prodotto da Claude Berri (Francia);

MIGLIORE CORTOMETRAGGIO A DISEGNI ANIMATI: *The Dot and the Line* prodotto da Jones e Goldman;

MIGLIORE FILM STRANIERO: *Obchod na korze* (t.l.: La bottega sul Corso) di Jan Kadar e Elmar Klos (Cecoslovacchia).

Sono stati inoltre assegnati i seguenti:

« OSCAR SPECIALI »: *a*) William Wyler « per i servizi resi, nel corso di molti anni, all'industria cinematografica »; *b*) (Medaglia d'oro): Bob Hope « per i servizi resi all'industria cinematografica e all'Academy ».

Prima di entrare nel merito degli « Academy Awards » 1965, è necessario rendersi conto che il meccanismo di premiazione, basato su selezioni via via più ristrette affidate alle diverse categorie professionali, lega fatalmente questi riconoscimenti più all'industria che alla cultura. Tuttavia, questa vasta rappresentatività è anche autorevole nell'indicare gli orientamenti di fondo d'un centro ancora nevralgico del cinema mondiale come Hollywood. di fronte alle tendenze e agli sviluppi dei film americani e non solo americani. Dopo My Fair Lady, *un altro « musical »,* The Sound of Music (*Tutti insieme appassionatamente*), *ha conquistato il massimo premio col consueto ventaglio di premi minori (cinque in tutto). È chiaro che Hollywood tende ormai ad incoraggiare, oltreché il film di un certo impegno finanziario e produttivo, un tipo di spettacolo che è difficilmente imitabile da altre cinematografie, in quanto legato a caratteristiche e a gusti propri degli americani. Hollywood, sostenendo il « musical », difende se stessa cercando il proprio rilancio, di fronte agli europei, con il « suo » cinema, quello che ha sempre fatto e che tutto sommato le riesce meglio. Pur non trattandosi di un capolavoro, anzi!, è un film decoroso, firmato da un regista di qualche rispetto, almeno per il passato. È positivo, comunque, che l'« Oscar » da alcuni anni scoraggi invece lo spettacolo più volgarmente hollywoodiano, il « kolossal » su cui fondò le sue fortune un De Mille e che in anni non lontani il cinema americano considerava addirittura « arte »: come tre anni fa furono « bocciati »* Cleopatra *e* How the West Was Won (*La conquista del West*), *stavolta è stato bocciato, malgrado tutti gli sforzi pubblicitari, il* Dottor Zivago, *che ha ottenuto solo riconoscimenti marginali per le sue qualità tecniche (fotografia, scenografia, costumi).*

Prosegue in sostanza con grande lentezza ma con una certa linearità il distacco di Hollywood dalle sue forme peggiori e un graduale riconoscimento delle ragioni d'un cinema, sì conscio anche del richiamo spettacolare, ma fondato su una dignità di realizzazione e sulle idee. Si comprende in questa direzione la palma data a Darling, *sia per la sceneggiatura, che per il soggetto (le idee, appunto), valutando la novità del giovane cinema inglese. Anche il premio per il miglior film straniero a un film cecoslovacco (e di due buone firme come Kadar e Klos) mostra una sensibilità inedita alle voci di Europa, per giunta per la prima volta avendo il coraggio di guardare anche a Est. La terza positiva indicazione viene dagli « Oscar » per l'interpretazione, in cui si è con fermezza rifiutato il divismo classico e si è puntato su degli autentici attori, come la Christie e Marvin. Del pari, il premio ai caratteristi non ha incoraggiato il puro mestiere e la coloritura effettistica ma gli interpreti di buona sostanza drammatica come la Winters (sempre migliore in questa seconda stagione artistica) e Balsam (che, fra l'altro, ricordiamo nel persuasivo contadino emiliano di* Tutti a casa *di Comencini). Infine è eloquente il silenzio (anzi la beffa d'un secondarissimo premio per gli effetti speciali) sull'annuale appuntamento con Bond, segno che Hollywood non si vuol curare del filone sempre peggiorante degli agenti segreti.*

Su *The Sound of Music* vedi recensione di Ermanno Comuzio in questo numero; su *Darling* vedi giudizio di Aldo Scagnetti nel n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Mosca) e dati a pag. (100) del n. 12, dicembre 1965; su *Cat Ballou* vedi giudizio di Dario Zanelli nel n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Berlino); su *The Eleanor Roosevelt Story* vedi giudizio di Leonardo Autera in questo stesso numero (Firenze, Festival dei Popoli).

Notizie varie

U.S.A.: LA « LEGION OF DECENCY » HA CHIUSO I BATTENTI — La famosa « Legion of Decency » americana ha chiuso i battenti. Nel nuovo spirito dettato dal Concilio Ecumenico, infatti, e secondo le precise disposizioni di questo, è sorto, con compiti più articolati, un « Ufficio Nazionale Cattolico per il Cinema ».

LUTTI DEL CINEMA — È morto il 9 dicembre 1965, a Roma, *Elio Steiner,* 61, attore cinematografico italiano (protagonista nel 1930 con Dria Paola, con la quale costituì per alcuni anni una fortunata coppia divistica, de *La canzone dell'amore* di Gennaro Righelli, il primo film sonoro italiano); il 16, a New York, *Tito Schipa,* 75, famoso tenore d'opera e attore cinematografico italiano (protagonista nel 1937 di *Vivere* e di altri film canori alla vigilia della guerra); il 24, sempre a New York, *Consuelo Flowerton,* 65, attrice americana del cinema muto (fu accanto a Rodolfo Valentino nei suoi primi film); il 4 gennaio 1966, a Los Angeles, *Frank Nugent,* 57, sceneggiatore e critico cinematografico americano (fu per almeno un decennio dal 1947 al 1958 lo scenarista di fiducia di John Ford); il 5, a Hidden Hills (California), forse suicida, *Donald F. Taylor,* 55, produttore, regista, sceneggiatore cinematografico inglese, da anni attivo in America (vedovo recente di Marie MacDonald, anch'ella forse suicida); l'8, a Roma, *Gian Gaspare Napolitano,* 58, giornalista, sceneggiatore, regista cinematografico italiano (nel 1958 iniziò con *Magia verde* il filone del documentario italiano di esplorazione); il 24, a Hollywood, *Herbert Marshall,* 75, attore americano del cinema, del teatro e della TV (misurato protagonista e co-protagonista di molti importanti film degli anni '30 a fianco della Garbo, della Dietrich e di altre « dive », poi caratterista di valore); il 28, a Wiesbaden (Germania occ.), *Max Lippmann,* 60, conservatore della Cineteca Tedesca e membro dell'esecutivo della Federazione Internaz. Archivi del Film; il 31, a Londra, *Betty Stockfeld,* 61, attrice inglese, teatrale e cinematografica, a lungo attiva anche in Francia; sempre il 31, a Mosca, *Nikolaj Nordvinov,* 64, attore teatrale e cinematografico sovietico; il 1° febbraio, a Hollywood, *Buster Keaton,* 70, uno dei maggiori comici della storia del cinema (v. articolo di E.G. Laura e filmografia nel numero scorso); sempre il 1°, a Brighton (G. B.), *Hartley Power,* 71, attore teatrale e cinematografico inglese (in Italia: *Roman Holiday,* Vacanze romane, di William Wyler); il 3, a Hollywood, *Elizabeth Patterson,* 90, illustre caratterista del cinema americano; sempre il 3, pure a Hollywood, *Hedda Hopper,* 75, una delle più note giornaliste cinematografiche americane; ancora il 3, a Roma, *Gianni Di Venanzo,* 45, operatore cinematografico italiano (« Nastro d'argento » 1958, 1960, 1963, 1964, 1965, l'operatore di Fellini e Antonioni); il 7, a Sherman Oaks (California), *Herbert Yates,* 85, produttore cinematografico hollywoodiano (specialista, quale presidente per un quarto di secolo della Republic, di film « western »); ai primi di febbraio, a Neuilly-sur-Seine (Francia), *Paul Graetz,* 66, produttore del cinema europeo (*Le diable au corps,* Il diavolo in corpo, di Autant-Lara; *Dieu à besoin des hommes,* Dio ha bisogno degli uomini, di Delannoy; *Roma ore 11* di De Santis); il 21, a New York, *Robert Rossen,* 57, regista cinematografico americano (1949: *All the King's Men,* Tutti gli uomini del re); il 4 marzo, a Londra, *Donald Stewart,* 55, attore americano attivo nel cinema britannico; il 5, a Los Angeles, di cancro, *Alice Pearce,* 47, attrice americana del cinema, del teatro e della TV (*Kiss Me Stupid,* Baciami stupido, di Wilder); sempre il 5, a Hollywood, *William Frawley,* 73, caratterista cinematografico americano (l'ispettore di polizia in *Monsieur Verdoux* di Chaplin, 1947); il 15, a Curtarolo (Padova), in un incidente stradale, *Otello Toso,* 42, attore italiano del cinema e della TV (proveniente dal C. S.C., fu uno dei buoni attori del cinema italiano degli anni '40); il 30, a New York, *Helen Menken,* 64, attrice americana del cinema, del teatro e della radio (fu la prima moglie di Humphrey Bogart); sempre il 30, a Starnberg (Germania), *Erwin Piscator,* una delle figure dominanti della regia teatrale del secolo (fu uno dei primi a inserire proiezioni cinematografiche negli spettacoli teatrali e influì sulla formazione di molti attori di film).

IL COMITATO ESPERTI PER I LUNGOMETRAGGI — È entrato in funzione ai primi di aprile il primo Comitato di Esperti previsto dalla nuova

legge, quello per la programmazione obbligatoria, che dovrà esaminare i film presentati nel 1965. Ecco i componenti: Mariano Maggiora, presidente, in rappresentanza del Ministero dello Spettacolo; Renato May, idem; Filippo M. De Sanctis, in rappr. dei critici cinematografici; Fortunato Misiano, in rappr. dei produttori; Bruno Paolinelli, in rappr. degli autori; Franco Bruno, in rappr. degli esercenti; Giuseppe Momoli, in rappr. dei lavoratori; Enzo Bruno, in rappresentanza degli attori; Ettore M. Margadonna, in rappr. dell'Ente Autonomo di Gestione per il Cinema.

E' in funzione la Commissione centrale per la cinematografia

Ai primi di marzo il Ministro Corona ha nominato la Commissione Centrale della Cinematografia, il nuovo organismo previsto dalla legge in sostituzione della vecchia « Consultiva ». Ecco i nomi dei componenti di quello che è in sostanza il « piccolo parlamento » del cinema italiano.

Presidente: *Il Ministro dello Spettacolo,* on. Achille Corona;

Membri: 1) *Il Direttore Generale dello Spettacolo,* Franz De Biase; 2) *Rappresentanti dei Ministeri*: a) *Interni*: Giuseppe Renato; b) *Pubblica Istruzione*: Eugenio Marinello; c) *Commercio con l'Estero*: Aristide Rossi; d) *Lavoro*: Angelo Antarelli; e) *Partecipazioni Statali*: Giuseppe Fauci; 3) *Rappresentanti degli Enti e delle categorie*: a) *Ente Autonomo di Gestione per il Cinema*: Giorgio Moscon e Emilio Lonero; b) *Centro Sperimentale di Cinematografia*: Leonardo Fioravanti; c) *Banca Nazionale del Lavoro - Sezione Autonoma per il Credito Cinematografico*: Paolo Pagliazzi; d) *S.I.A.E.*: Antonio Ciampi; e) *Giornalisti cinematografici*: Pietro Bianchi e Leonardo Autera; f) *Autori cinematografici*: Cesare Zavattini, Libero Bizzarri, Damiano Damiani, Salvatore Allegra; g) *Attori cinematografici*: Oscar Andriani; h) *Produttori cinematografici*: Eitel Monaco, Franco Cristaldi, Goffredo Lombardo, Ezio Gagliardo; i) *Esercenti di sale cinematografiche*: Italo Gemini e Franco Bruno; l) *Esercenti della categoria piccolo esercizio*: Antonio Luisi; m) *Noleggiatori di film*: Franco Penotti; n) *Industrie tecniche e cinematografiche*: Agostino De Laurentiis; o) *Lavoratori del cinema*: Arnaldo Plateroti, Otello Angeli, Sante Mattei; p) *Categorie tecniche dei lavoratori del cinema*: Tullio Motta e Antonio Morelli; q) *Consiglio Nazionale delle Ricerche, per la cinematografia scientifica*: Alberto Stefanelli; r) *Centro Nazionale Sussidi Audiovisivi del Ministero della P.I.*: Giuseppe Sala; s) *Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*: Luigi Chiarini; 4) *esperti*: Floris Luigi Ammannati, Mario Gallo, Lino Micciché.

Le più affettuose congratulazioni ed auguri a tutti i membri dell'impegnativa Commissione, che avrà responsabilità di indirizzo e di consulenza non lievi. Non può mancare, in modo particolare, la soddisfazione della nostra rivista per essere autorevolmente rappresentata sia dal suo direttore, Ammannati, presente a titolo di esperto, sia dal suo condirettore, Fioravanti, che vi rappresenta il Centro Sperimentale di Cinematografia, sia infine dal collega Autera, redattore del « Filmlexicon », che rappresenta i giornalisti.

Critica: metodo e sensibilità

di SERGIO FROSALI

Raramente si può dedurre la creazione artistica da un metodo, risultando invece essa da un singolare sforzo di adattamento a condizioni novissime, inedite, che l'artista deve assumere, o alle quali reagire, con una somma di sforzi che creano essi stessi un nuovo metodo (un nuovo linguaggio, un nuovo stile, una nuova apertura sulla realtà). Laddove alle nuove condizioni storiche, ai nuovi tempi e temi, ai nuovi dilemmi anche stilistici, non si dà una risposta inedita, si adatta qualcosa di scontato a una materia che domanda una sua espressione, non si risponde ai problemi dell'epoca. In questa prospettiva parlare in assoluto della necessità di un realismo, tanto per fare un esempio, o di una forma qualsiasi di arte, equivale a ipostatizzare la libertà del fenomeno in qualcosa di scontato, a porre un'ipoteca sul divenire, a semplificare pericolosamente la pluralità.

Per entrare nel campo del cinema, difendere ad esempio un certo realismo come forma assolutamente preminente, se spesso si fa con buone ragioni contingenti, equivale tuttavia a formulare una retorica, cioè a prescrivere un'arte del comporre partente da certi schemi, cessando di credere dunque nella libertà del comporre.

Un certo dogmatismo, ossia la tendenza a partire da uno schema iniziale, dominava la critica cinematografica italiana fino a qualche anno fa. Da noi si vanta comunque la coerenza del metodo e lo si preferisce all'irrazionalismo della critica francese (i cui infortuni sono del resto incontestabili). Si ha l'impressione che tutto o quasi stia nella scelta del metodo, come se le buone premesse, cioè l'aver aderito in partenza a un determinato sistema, garantissero senz'altro il risultato critico. Fuori del sistema chiuso c'è il cosiddetto « impressionismo », senza alternativa possibile.

Orbene, questa fiducia nel metodo dà sicurezza di essere adatti a decidere sulla validità delle opere d'arte (come tendenzialmente sono i film) a persone le quali possiedono buona volontà, vocazione per lo schematismo sistematico e fiducia nella onniapplicabilità delle direttive che si sono scelte. La critica viene così ridotta a due operazioni: 1) la preparazione, cioè lo studio degli elementi adatti a trovare il metodo e poi ad avallarlo e a difenderlo polemicamente in modo che possa adattarsi a tutto il possibile campo d'azione critico; 2) l'entrata in azione di questo congegno applicato all'opera.

Tale operazione duplice si regge su due presupposti, entrambi discutibili: 1) che la critica sia possibile partendo da un metodo critico preesistente all'opera; 2) che sia l'opera a doversi uniformare al metodo e non viceversa. Donde anche la tendenza della critica a indicare la strada agli autori, secondo una prassi propria del cinema e non ad esempio della letteratura.

Un'opera, nella fattispecie un film, è qualcosa che si pone come dato, che ha in sé le sue ragioni e le sue motivazioni, e alle quali non se ne possono contrapporre altre. L'ascolto corretto è la prima cosa che s'impone. Un critico può essersi costruito un metodo o averlo ricevuto, ma non può farsene una barriera bensì considerarlo come quei vibratili organismi microscopici che, osservati con mille ingrandimenti, si vedono sempre in movimento, pronti a captare e ad annettersi quanto entra nella loro zona d'influenza. Si può accettare che il metodo sia d'aiuto, ma fino al momento in cui non diventa d'ostacolo. Voglio dire che il critico, accanto alla zona sua propria, deve probabilmente conservarne un'altra nella quale sia parzialmente agnostico, disponibile senza prevenzioni sia al riconoscimento che al rifiuto. Deve considerare il suo sistema non un apparato di difesa ma un nucleo di partenza per fagocitare la più ampia zona possibile di esperienza artistica. Solo nella misura in cui rifiuterà di restringersi nel suo cerchio potrà essere considerato un lettore sufficientemente attento del fenomeno artistico.

Esiste, certo, l'obiezione che, aprendosi all'estremo, il giudizio distrugge se stesso. Ma cos'è preferibile: la coerenza data dalla volontà, e dalla volontà di autodifesa, oppure l'incoerenza apparente data dal rifiuto di accettare le proprie limitazioni concettuali? Piuttosto che negare un'opera che ci parla fuori dei canali che eravamo disposti ad accettare, non è meglio riplasmare il proprio sistema, accedere a forme nuove di ripensamento? Tale operazione è conforme al movimento dell'esperienza, dove niente è mai dato una volta per

tutte, ma la memoria del passato è assunta in forme nuove, destinate ad essere esse stesse riplasmate, e via dicendo.

Si accetta oggi la professione critica come attività professionale a se stante, sufficientemente motivata in se stessa. Ebbene, proprio per questa situazione il critico, a meno che i suoi interessi non lo leghino piuttosto al compito di fiancheggiatore di movimenti, ruolo legittimo in determinate fasi, non può adagiarsi in una supposta filosofia che sarà, nel migliore dei casi, solo una poetica. Tale soggettivismo sarà permesso al critico come artista e uomo d'azione, ma probabilmente a prezzo della sua libertà di giudizio su tutta quanta la materia.

La critica nasce, economicamente e sociologicamente, dal bisogno di consumo del lettore, il quale chiede gerarchie di valori, di essere indirizzato nella scelta, o semplicemente aiutato a capire. Invece il critico a volte gli si presenta come un demiurgo tendenzioso, con le sue batterie già pronte a sparare in una direzione dichiarata, quella che gli propone o detta la sua posizione nello schieramento. Ciò può corrispondere alla funzione battagliera della critica, legittima in certi settori limitati, ma pericolosa sul piano conoscitivo, e comunque in generale.

La prima cautela che un critico tendenzialmente « obbiettivo » (uso espressamente la parola fra virgolette, in un campo in cui l'obiettività è una ricerca e non un risultato) deve usare nei riguardi del suo metodo è quella di considerarlo fatalmente approssimativo, non definitivo, incapace di rendere ragione di tutte le forme essenziali dell'esperienza artistica. Il metodo ha da essere usato come strumento orientativo, come bussola, ma poi bisogna camminare con le proprie gambe. Il metodo non è neppure un codice poliziesco. Altrimenti si cade negli errori e nella rigidità di quella critica che Dewey chiama « giudiziaria ». La cautela ha da essere dettata da queste considerazioni: che una determinata concezione generale, per estesa che possa essere e per modellarsi sul numero più vasto di esempi, non può mai rendere conto di tutto il mondo del concreto. Onde la necessità di sottoporla ad epoche, di ridurla fenomenologicamente a uno strumento utile ma non definitivo e perentorio, non ontologico, a un modo possibile, magari contingentemente il più utile, di vedere le cose. Pronti però a investire l'oggetto di una luce proveniente da altra direzione quando quella che gli è proiettata addosso lo lasci nell'ombra. Tale cautela ha da essere prescritta per il metodo più maturo e più efficace che statisticamente illumina il maggior numero

di casi in esame; che dire poi quando il metodo adottato cela, sotto la rigidità, confusioni di categorie, mescolanza di eticità e politicità ed esteticità, ricorso codificato a quegli errori che gli scrittori di estetica si sono affannati a denunziare col rischio poi di ritrovarseli sempre tra i piedi?

Ma di questo avremo modo di riparlare. Per ora si deve insistere piuttosto, e preliminarmente, sulla disparità fra il concetto di regola critica e quello di esercizio critico, ed affermare che il possedere una regola non vuol dire applicarla, e che viceversa si può applicarla d'istinto senza neanche conoscerla. In sostanza chi ha il gusto delle formulazioni precise ed esatte può, proprio per il suo spirito « quadrato », essere poco portato a quell'esercizio di distinzione e di scelta che è imposto nel passaggio dalla formulazione al giudizio concreto. Viceversa la capacità di distinzione potrà opporsi in un buon critico alla formulazione di regole precise, che sentirà ristrette e prive di articolazioni. Formulare regole per il giudizio è altra cosa che giudicare, e si può riuscire in una delle due attività essendo meno dotati per l'altra. In arte infatti non esistono categorie rigide, dalle quali dedurre il giudizio come un sillogismo, e invece un buon giudizio comporta sempre, o quasi sempre, più che l'adesione a uno schema, la rottura di uno schema.

« Saper fare con intelligenza », scrive Gilbert Ryle, « non è figliastro alla teoria. Anzi, teorizzare è un fare tra gli altri, eseguibile esso stesso in modo intelligente o stupido ». E aggiunge: « La pratica efficiente precede la teoria; le metodologie presuppongono l'applicazione dei metodi, del cui studio sistematico sono prodotti. Aristotele e Culbertson furono in grado di offrire agli allievi massime e prescrizioni dell'arte loro perché uno si era trovato a ragionare in modo intelligente o stupido e l'altro a giocare in modo efficace o balordo. È dunque possibile eseguire con intelligenza certi tipi di operazioni senza saperne ancora formulare la regola, senza alcun previo riconoscimento dei principi applicativi ». E ancora: « Non basta applicare i principî di Clausewitz per diventare stratega: occorre anche saperli applicare. La capacità di applicare regole non può essere ridotta alla accettazione delle stesse o di altre regole; né può esserne fatta derivare » (1).

---

(1) GILBERT RYLE: *Lo spirito come comportamento,* ed. it., Torino, Einaudi, 1955, pag. 24.

Ammesso, e non concesso, che uno possieda la buona regola per giudicare un film, quale sarà il meccanismo che scatterà in lui durante la proiezione? Questo arcano congegno è solo in parziale comunicazione con le categorie di « buono » e di « cattivo » estetico a cui crede di ricollegarsi. Il critico dotato può dare l'assenso o respingere l'opera obbedendo a motivi più complessi di quanto le sue regole non comportino. Può essere un paladino del realismo e ad un tratto consentire con un'opera non realistica. O viceversa può essere indotto a stroncature da motivi infelici, da disattenzione, da contagio di luoghi comuni: non l'ammetterà mai, ma razionalizzerà, scrivendo, la sua condanna attraverso il metodo.

Quando un critico ha una certa nozione di realismo, può chiedersi se il film che ha visto obbedisca o no alla sua concezione del realismo. Secondo che risponde sì o no davanti all'opera nuova, egli salta o non salta un fosso, verifica o no il suo concetto di realismo, lo amplia o lo restringe, con un procedimento che implica scelta e impegno anche sul piano della teoria. Insomma, per usare nel campo del giudizio estetico una terminologia che Kierkegaard ha impiegato per il giudizio morale: tutte le determinazioni di metodo precedenti al giudizio critico sono un materiale *quantitativo* utile anzi necessario, hanno un valore determinante, possono in certo senso condizionarlo, ma non lo esauriscono e non lo spiegano, perché il giudizio è un *salto qualitativo* che implica una nuova responsabilità e stabilisce un nuovo ordine di valori. Il salto qualitativo compiuto nel giudizio può essere un « salto nel buio » anche quando tutte le regole quantitative di prudenza lo abbiano accompagnato, perché ogni giudizio rimette ogni volta in questione l'ordine dell'esistenza, condiziona noi e il nostro impegno, si riplasma in un'immagine indefinitamente nuova. In conclusione, possiamo aderire a un sistema rigido ma, eludendolo, essere elastici e aperti; viceversa, rifiutando di fissarci una regola precisa, essere nella sostanza fedeli a un criterio di valore che non avevamo però voluto codificare e intellettualizzare, lasciandolo in quella zona che è più vicina alle cose o, direbbe Husserl, al mondo della vita, alla *Lebenswelt.*

Quasi senza volere siamo arrivati a distinguere fra « intuitivo » e « intellettuale ». Possiamo accettare, ma con le dovute riserve, che l'intuito venga in certa misura identificato col « gusto » o con la « sensibilità »; l'« intellettuale » col metodo. Ma, se accettiamo provvisoriamente e polemicamente le svalutatissime parole « gusto » e « sensibilità » (svalutate appunto dai sostenitori del metodo e in modo

particolare da quelli che sono privi di gusto), bisogna ridefinirle, reintegrarle nel loro vero significato empirico. In Italia per giudizio « di gusto » si intende correntemente il giudizio irrazionale, edonistico, capriccioso, snobistico: con che allora siamo tutti d'accordo nel dirne male. Senonché il termine gusto ha avuto nei secoli un valore positivo: quanto dire che al gusto, o comunque alla facoltà che convenzionalmente si indica con tale parola, si attribuiva, se non una logica, per lo meno una certa coerenza intima, un senso: non poteva intendersi come irrazionalità e edonismo. La parola ha più tardi preso un senso negativo per il degenerare della cosiddetta « critica di gusto » e per il suo chiudersi alle istanze storiche, sociologiche, morali eccetera, che formano il tessuto dell'opera d'arte.

Il gusto degno di rispetto, che esiste (basta sentire i giudizi di chi non ne ha) va identificato con uno stato ancora preintellettuale, tendente all'autocoscienza del metodo ma non ancora sfociato in esso, e forse refrattario ad essere tradotto in termini rigorosamente concettuali: da una parte conserva motivazioni inconscie ma non per questo infondate, dall'altra tende verso la chiarezza e la coerenza. Se fosse però arrivato a quest'ultimo stadio sarebbe intellettualità capace di darsi una dimostrazione.

Ora, notevole parte del pensiero più attuale, dalla fenomenologia al positivismo logico, è d'accordo nel dare un certo valore a questi stati pre-intellettuali della coscienza. Mentre le idee, al loro punto d'arrivo razionale (la matematica, la fisica galileiana) tendono all'astrazione, allontanandosi dal « mondo della vita » husserliano, un modo più elastico di sentire e pensare mantiene più vicini alla totalità della vita, alla sua complessità non ancora schematizzata.

Sarà allora lecito chiamare « gusto » o « sensibilità » l'estetica che abbiamo in noi, o a cui tendiamo, ma che non è detto che sappiamo formulare, o dobbiamo. Come i cattolici accettano che esista una « chiesa nascosta » alla quale nella mente di Dio possono appartenere dei peccatori ed esserne esclusi dei sacerdoti, così non è da negare che stia esteticamente nel giusto qualcuno che, parzialmente sprovvisto di metodo, dia dell'opera d'arte una valutazione anche ingenua (mi riferisco al gusto cosiddetto medio, a volte oggetto di sarcasmi ingiustificati). Il cosiddetto giudizio del tempo rispetto alle opere d'arte è appunto il ristabilimento di una verità istintiva al di fuori delle deformazioni date dalle sistematizzazioni contingenti.

Il pericolo di ogni estetica intellettualistica (non per esempio quella di Dewey, che appunto per il suo carattere fine e molteplice,

per l'essere irriducibile a un sistema stretto, non è molto apprezzata in Italia, o per lo meno poco applicata, nonostante la stima del Croce per questo ramo dell'attività del filosofo americano, e nonostante la influenza del Dewey, per esempio, sull'estetica di Luigi Pareyson) è nel suo astrarre dalle ragioni poliedriche e complesse che regolano il valore di un'opera d'arte, nel semplificarle, nel ridurle, nel farle scendere a formula. Allora comincia la critica « giudiziaria ».

Se dunque è pericoloso ridurre a zero la « sensibilità », ci deve essere in essa qualcosa di irriducibile, cioè di ineliminabile. Perché distruggerla e non piuttosto venire a patti con essa, cercando di assegnarle una funzione empirica, di valvola regolatrice delle sovrappressioni pericolose prodottesi nelle caldaie crepate dei sistemi estetici o critici? Perché studiarne la delicata fenomenologia, invece di negarla per il semplice fatto che è più difficile a studiarsi che non certe formulazioni fatte per rispondere al problema una volta per sempre e che invece non reggono alla pietra di paragone dell'esperienza critica?

* * *

Prima di andare avanti nel nostro discorso, mi pare non si possa fare a meno di assumere il valore del termine « riduzione » o « riduttivo » (per « errore riduttivo ») come è usato da Dewey ne *L'arte come esperienza* in maniera addirittura esemplare. « L'errore riduttivo deriva da eccessiva semplificazione. Esso si verifica quando si isola qualche elemento costitutivo dell'opera d'arte e poi si riduce il tutto ai termini di questo singolo elemento isolato. Per esempio, nell'isolamento di una qualità sensoria come colore e tono, dai rapporti; nell'isolamento dell'elemento puramente formale; o ancora quando un'opera d'arte è ridotta agli esclusivi valori rappresentativi. Lo stesso principio si applica quando la tecnica è considerata separatamente dalla sua connessione con la forma. Un esempio più specifico si trova nella critica fatta da un punto di vista storico, politico o economico ... Una forma più accentuata dell'errore riduttivo si verifica quando le opere d'arte vengono spiegate o interrogate in base a fattori che si trovano in loro incidentalmente » (2). Alla riduzione è legato un altro errore, la confusione di categorie: « Il termine *confusione di categorie* ha un suono intellettualistico. La sua contropar-

(2) John Dewey: *L'arte come esperienza,* ed. it., Firenze, 1951, pagg. 368-9.

tita pratica è confusione di valori. I critici, al pari dei teorici, sono propensi a tentare di tradurre ciò che è specificatamente estetico in termini di qualche altro tipo di esperienza. La forma più comune di questo errore consiste nel supporre che l'artista cominci con un materiale che ha già uno stato riconosciuto: morale, storico, filosofico e così via, e cerchi allora di renderlo più gradevole al palato mediante un condimento emotivo e una veste immaginativa. L'opera d'arte è trattata come se fosse una nuova edizione di valori già correnti in altri campi di esperienza » (3).

Vediamo allora, riprendendo il discorso deweyano e adattandolo al nostro argomento, di elencare e di esaminare empiricamente alcune delle riduzioni e confusioni di categorie più comuni nella critica cinematografica:

a) La riduzione politico-educativa.
b) La riduzione sociologico-veristica.
c) La riduzione letteraria.
d) La riduzione intellettualistica.
e) La riduzione semantico-specifica.
f) La riduzione teatrale.
g) La riduzione tecnica.

Altre se ne potrebbero indicare ma qui sono forse comprese le principali, a titolo di esempio.

A) *La riduzione politico-educativa*. Consiste nel considerare il film come strumento di trasmissione al pubblico di un determinato « messaggio » e nel preoccuparsi anzitutto della natura di questo messaggio. Il film diventa veicolo, pamphlet, e dalla sua forza oratoria al servizio della società, o di una certa tesi sociale, viene giudicato. In questo errore si avverte più propriamente una confusione di categorie, fra la categoria dell'estetica e quella dell'educazione popolare. O meglio le si identifica. Il che è scorretto, perché si tratta di cose che possono avere punti a comune, e magari legittimamente sovrapporsi, ma restano diverse. La necessità di un'educazione popolare nel legittimo senso gramsciano porta erroneamente a concepire l'arte solo, o principalmente, come strumento di tale educazione. Ha scritto Umberto Eco: « Il valore estetico si realizza secondo leggi di organizzazione interne alle forme ed è perciò autonomo ... Ma se

(3) *Idem*, pag. 371.

l'estetica si arresta a questo punto, rimane aperto un discorso più ampio: rimane da stabilire se nel quadro generale di una cultura e in una precisa situazione storica i valori estetici acquistino una primalità oppure debbano venir accantonati di fronte a più urgenti richieste di azione e di impegno » (4). Giustissimo, e si può anche accettare in via ipotetica una società in cui i valori estetici vengano non solo passati in secondo piano, ma addirittura denunziati e condannati: non sarà però accettabile una società in cui verrà additato come valore estetico, che so io, aiutare uno zoppo ad attraversare la strada o votare per il partito politicamente più evoluto.

Si sfiora qui il problema dell'arte cosiddetta oratoria, cioè che è insieme arte e propaganda. L'alternativa fra arte oratoria e arte tout court è così espressa da Renzo Renzi: « Se ora, per comodità di discorso, vogliamo indicare schematicamente due modi di intendere la funzione dell'arte, da una parte metteremo gli autori che partono da una precisa concezione ideologico-politica comunemente riconosciuta, e che cercano poi i documenti — tramite le opere — per confermarla; dall'altra metteremo coloro i quali credono che il contributo dell'arte debba essere originario, come la rivelazione di contenuti non ancora codificati dalle varie dottrine » (5). Dove, in questa intelligente definizione, troviamo tuttavia un elemento tendenzioso in quella parola *funzione* ambiguamente introdotta all'inizio e che surrettiziamente insinua il concetto dell'utilizzazione, della fruizione. Certo, l'arte può anche essere altamente divulgativa (è il primo corno del dilemma di Renzi), ma sarà arte solo in quanto apparterrà anche alla seconda categoria (definita nella seconda alternativa di Renzi). Cioè l'arte che chiamiamo didascalica, od oratoria (od *engagée*) sarà arte solo in quanto sul piano dello stile, dell'organizzazione del contenuto e delle forme, del pensiero e dell'intuizione, obbedirà alle condizioni dell'arte tout court, cioè sarà una re-invenzione, una re-incarnazione, una re-trasfigurazione di concetti precedenti assimilati dall'autore, ridotti alla stregua di sue personali esperienze vitali, sofferti personalmente e quindi ri-dinamizzati, ri-messi in gioco, ri-esteticizzati. Ma gli artisti di questa categoria non raggiungono l'intensità di quelli appartenenti alla prima.

Infatti una formulazione dell'arte come elemento categoriale non

(4) UMBERTO ECO: *Opera aperta,* Milano, ed. Bompiani, 1962, pag. 14.

(5) *Cinestudio,* « Quaderni del Circolo Monzese del Cinema », n. 5, pag. 23.

tende a una « purezza » assoluta (l'equivoco della poesia pura ha rischiato di uccidere il grande movimento di pensiero interno alla poesia) ma tende a ritrovare nei più disparati contesti la presenza del fattore estetico come fattore categoriale. La sua presenza, che può essere contemporanea a quella del fattore sociale, non si identifica però con esso; allo stesso modo che l'arte, mentre può convivere e apparentemente concidere con la categoria dello scientifico e dello storico (rispettivamente nelle pagine dei prosatori scientifici italiani del seicento e in un Guicciardini), non si identifica necessariamente col fattore storico e scientifico.

Dunque, ridurre l'arte al politico e all'educativo (campi di esperienza con i quali spesso divide lo stesso tetto) è compiere una vera e propria confusione di categorie, o di valori.

B) *La riduzione sociologico-veristica.* Questo errore più insidioso deriva dal concetto non facile a confutarsi dell'arte come imitazione della natura e del mondo. La critica delle arti figurative ne ha visto il prototipo in Vasari, e lo ha smantellato e bandito. Nel campo del cinema e della letteratura non è così facile ripetere la confutazione. Infatti Tolstoj descrive un certo mondo, il cinema realistico o no fa lo stesso; e risulta apparentemente logico che l'essenza delle arti in questione risieda in questa operazione. Una delle formulazioni più coerenti di tale principio si trova in Lukács e nella sua teoria del « rispecchiamento della realtà » e del « tipico ». Senonché la teoria di Lukács, mentre può essere uno strumento di grande utilità in quanto illumina sottilmente i nessi intercorrenti fra arte e realtà, vede limitato il suo campo di utilizzazione all'arte « realista » della quale essa è la più avanzata e perspicua codificazione teorica. Onde l'incomprensione di Lukács, per esempio, nei riguardi di Proust e Kafka (a cui replica giustamente Galvano Della Volpe nella *Critica del gusto*; vedi anche, più recentemente, un'altra rivalutazione di Kafka nel campo marxista [6]). Lukács enuncia il compito della critica come quello di una rigorosa verifica scientifica discendente da principî formulati una volta per sempre (appunto la teoria del rispecchiamento). Leggiamo per contro in Dewey: « *Seven Gables* di Hawthorne, *Walden* di Toreau, gli *Essays* di Emerson, e *Huckleberry Finn* di Mark Twain hanno un innegabile rapporto con i rispettivi ambienti

---

(6) « Il contemporaneo », n. 66, novembre 1963, pagg. 3-21.

in cui sono stati prodotti. L'informazione storica e culturale può gettare una luce sulle cause della loro produzione. Ma quando tutto è stato detto e fatto, ciascuno rimane esattamente quello che è artisticamente e i suoi meriti e demeriti estetici stanno dentro l'opera » (7).

Il metodo sociologico-veristico non rende dunque ragione del farsi completo di un'opera (e in definitiva del perché essa sia così). Però può servire ad illuminare una parte di essa: i suoi rapporti col reale. La sua inadeguatezza come strumento definitivo è confermata dalla possibilità che il rapporto fra opera e realtà sociologica sia stretto e intimo mentre l'opera resterà mediocre, che invece l'opera risulti da un violento processo di astrazione e sia invece illuminante. Con questo non voglio ignorare che, partendo da una base lukacsiana, la scuola di Bruxelles che fa capo a Lucien Goldmann ha elaborato un più sottile metodo di riferimento fra arte e realtà, che le permette ad esempio di polemizzare contro una sociologia sommaria affermando i valori di verità sociale esistenti in *Marienbad.* E tuttavia anche quel metodo, così intelligente e interessante, ha un handicap nella propria limitazione: occuparsi solo del « rispecchiamento ».

Comunque il commisurare l'opera con la realtà, anche se non esaurisce il giudizio, è quasi sempre di grande utilità. Mentre nel caso A ci trovavamo in un settore dove l'arte era studiata su fattori ad essa solo parzialmente legati, qui lavoriamo in gran parte in un settore pertinente all'estetica. L'errore è di considerarlo come un metodo totale ed esauriente, di ridurre l'opera d'arte ad elementi che la costituiscono, certo, ma che non la spiegano nella sua interezza.

C) *La riduzione letteraria.* La critica cinematografica di solito non vi cade, mentre vi indulgono più spesso gli uomini di cultura estranei al cinema. Si tratta, per esempio, di rinnegare la statura di un Fellini uomo di cinema proprio perché Fellini ha una debole statura letteraria. Ovviamente, se respingiamo una valutazione letteraria, ci poniamo fatalmente, sia pure in parte, sul terreno dell'affermazione implicita della « specificità » del cinema, per cui a una perfetta organizzazione letteraria del film può non corrispondere una accettabile organizzazione espressiva totale (non vogliamo dire puramente cinematografica) del medesimo film. E infatti, se *Il gattopardo* di Visconti è un successo, non lo sono *I promessi sposi* di Camerini e *Il rosso e*

(7) DEWEY: *op. cit.,* pag. 370.

il nero di Autant-Lara. Proprio perché le leggi di strutturazione della materia cinematografica non sono le stesse di quelle letterarie. Osservazioni come queste sono scontate, o dovrebbero esserlo: comunque nessuno meglio di Kracauer ha affrontato meglio il tema (8).

Non si può affermare qui che la dimensione cinematografica sia contraria alla dimensione letteraria (ammesso che esista una pura dimensione cinematografica; ma usiamo il termine nel suo valore statistico, come media dei film esistenti, o di quelli interessanti); si vuole soltanto dire che non sono dimensioni sovrapponibili o sostituibili a vicenda. Insomma si verifica abbastanza frequentemente il caso di registi elementari culturalmente, senza che la loro inferiorità letteraria vizi troppo la loro personalità cinematografica; e viceversa il caso di registi più colti e intelligenti (un Soldati per esempio) ma che rimangono deficienti sul piano cinematografico. Ci sono opere che restano affascinanti pur essendo discutibili e qualche volta infelici sul piano dell'invenzione letteraria: vedi tutta l'opera di Fellini e particolarmente *Otto e mezzo*, parata di ingenui personalismi che, scritti, parrebbero sprovvisti di qualità, e invece, nel film, toccano alti risultati.

D) *La riduzione intellettualistica.* Essa corrisponde a quella nostra sprovvedutezza critica per cui ci attendiamo da un film indicazioni chiare e distinte sul piano di determinate scelte intellettuali, o per meglio dire sul piano dei valori. La sua enunciazione più corrente, al livello dell'uomo della strada, suona così: « Ma cosa ha voluto dire? » Un simile atteggiamento deriva dal non comprendere il valore plurimo dell'arte, dal suo ridurla ad espressione didascalica, a veicolo espressivo di concetti preesistenti ad essa, oppure dall'isolare in essa uno dei suoi elementi problematici che non si potevano certo risolvere in una risposta univoca. Si apparenta l'artista a un ideologo e gli si chiede, oltre che di mettere in scena un conflitto, di prendere posizione in quel conflitto, indicando una soluzione e una via d'uscita egli stesso. Come se il polimorfismo dell'opera, perennemente rimesso in gioco in seno ad essa, potesse essere ridotto a un'enunciazione semplice. Lo studioso marxista di estetica Plechanov (9) valuta contempo-

---

(8) SIEGFRIED KRACAUER: *Film: ritorno alla realtà fisica,* Milano, Il Saggiatore, 1962.

(9) cit. in PLEBE: *Processo all'estetica,* Firenze, 1959, pag. 182.

raneamente Tolstoj come un ottimo artista e un pessimo pensatore: giudizio che ha il merito di non implicare che Tolstoj, oltre che rappresentare i problemi del suo tempo, dovesse indicare come fossero solubili. *Guerra e pace* è un libro magistrale che dà un'impressione di angustia mentale solo quando l'autore, introducendo il personaggio di Napoleone e discettando su di esso, riconduce la persona e le conquiste dell'imperatore a uno schema astrattivo di dubbia consistenza, e all'interpretazione sostituisce un precipitoso giudizio.

L'opera d'arte è tanto più importante quanto è più aggredibile da varie parti, non riferibile a un parametro fisso, e in definitiva aperta sull'infinita problematica dell'esistenza piuttosto che tendente a chiuderla in pochi enunciati. Dewey ha indicato in Shakespeare l'esempio di questa apertura: « Perché non accettare, con Shakespeare, il libero e vario sistema della natura stessa come quello che opera e si muove nell'esperienza in molte e diverse organizzazioni di valore? La forma che si dice prescritta dalla " ragione ", quando la si confronti con il movimento e il mutamento della natura, può essere quella di una traduzione particolare che è una sintesi prematura e unilaterale nei termini di un aspetto singolo e ristretto dell'esperienza ... Il valore dell'esperienza non è solo negli ideali che rivela, ma nel suo potere di dischiudere molti ideali, potere più fecondo e significativo di ogni ideale rivelato, perché essa li include nel suo processo, li frantuma e li ricrea » (10).

Avviene al contrario che molto spesso si cerchi nel film la formula, da parte di quelli cui sfugge ciò che supera la formula, e che, non trovandovela, si veda il caso o il non senso dove è solo una complessa e plurima organizzazione di sensi e di valori.

E) *La riduzione semantico-specifica.* Con molta approssimazione e notevole empirismo la si può individuare nella tendenza a ravvisare l'arte nella sua semanticità, cioè come espressione specifica di una determinata forma di linguaggio e di discorso, ancora un separare la parte dal tutto e solo da quella giudicare il tutto. Per quanto tale via sia ricchissima di prospettive (basti citare lo Spitzer per la letteratura) e ponga l'accento su elementi costitutivi dell'opera d'arte che possono rendere conto della sua natura, essa appare tuttavia insufficiente a esaurire la totalità dell'opera in esame.

---

(10) DEWEY: *op. cit.*, pag. 65.

In fatto di cinema tutti conoscono la battaglia accanita dichiarata nel dopoguerra in Italia allo « specifico filmico », battaglia che da una parte era insensata e filosoficamente priva di base perché pretendeva di mettere da parte l'aspetto semantico del cinema (aspetto che ha enorme importanza) ma che dall'altro aveva il merito di aprire a più vaste considerazioni di contenuto un terreno su cui l'esclusiva nozione dello « specifico » funzionava come una remora e come un impedimento a prendere coscienza di un più vasto campo di valori. Ciò non toglie, sia detto fra parentesi, che questo trascurare la semanticità del cinema abbia portato all'aberrazione opposta di una critica che si intratteneva solo sul contenuto morale, sugli equivalenti sociologici, sugli indirizzi ideologici, sui valori polemici del film, e leggendo la quale si poteva dimenticare per un momento che si stava trattando di cinema, cioè di suoni e soprattutto di immagini, invece che, poniamo, di pubblicistica politica. Un salutare ritorno a un'indagine sulla natura « specifica » del cinema ha rappresentato la pubblicazione in Italia del libro del Kracauer *Film: ritorno alla realtà fisica.* E tuttavia quel libro, opportuno in un momento in cui gli studi cinematografici italiani sembravano una branca della sociologia, se funziona da utile correttivo non può però fondare una vera estetica in quanto parte dalla premessa che la pura specificità dei prodotti di una determinata arte serva da metro di giudizio per giudicare se quei prodotti siano validi esteticamente o no. Ossia, come scrive Kracauer, « le opere realizzate entro i limiti di un particolare mezzo d'espressione sono esteticamente tanto più soddisfacenti quanto più si fondano sulle qualità specifiche del mezzo » (11). Ove si è un po' rientrati nella mitologia esclusiva dello « specifico », pietra di paragone di tutte le cose.

E tuttavia la prospettiva aperta dall'indagine semantico-specifica è di quelle che meritano più attenzione: non se ne può fare a meno senza cadere in equivoci grossolani. Infatti, per definizione, essa si pone totalmente dentro il cuore stesso del farsi dell'opera, in quanto analizza il medium della fatica artistica, sia come precedente patrimonio comune linguistico sia come ricerca di forme particolari.

F) *La riduzione teatrale.* L'errore consiste nel ricondurre il film al gioco degli attori e nell'intendere la regia come direzione degli interpreti, ossia nel dare esclusivo valore a questi elementi che costi-

---

(11) KRACAUER: *op. cit.,* pag. 65.

tuiscono solo un momento dell'iter creativo. In teatro regia e recitazione sono un momento temporalmente isolato dalla stesura del testo; nel cinema invece esse non possono esistere come « esecuzione » ma devono comunicare un senso di contemporaneità. Un film ben recitato e diretto può essere poca cosa se vi manchi quel « fremito delle foglie » che per Kracauer è giustamente momento imprescindibile della verità cinematografica.

La fissità, pur nella perfezione, della recitazione e della regia, abbiamo creduto di identificarle, pur con molta approssimazione e usando un linguaggio puramente di comodo, nella messinscena teatrale: è certo comunque che appartengono più al teatro che al cinema.

G) *La riduzione tecnica.* Esagerare il valore del montaggio, o del ritmo, o della fotografia, come elementi avulsi. Gli aspetti della opera su cui questa volta si appunta l'occhio sono ancora quelli della riduzione « semantico-specifica », ma visti qui più grossolanamente, non in quanto linguaggio ma in quanto aspetti tecnici.

* * *

Scorse di passata queste forme di ipostatizzazione a cui rischia di essere soggetta la critica senza un tentativo di equilibratura fra le varie istanze, va precisato che solo la prima di esse, quella che isola dal film il suo valore politico-educativo, si può considerare come un esempio di confusione di categorie. Infatti, se si può essere d'accordo nell'accettare con Lukács la inevitabile partiticità dell'opera d'arte, cioè il suo impegno nel mondo al livello delle strutture organizzate della vita pubblica e privata, non ne deriva che l'opera possa essere giudicata in proporzione all'intensità della sua presa di posizione pratica se non appunto da chi s'interessa all'arte solo per misurarne l'intensità propagandistica, anche nel senso buono ed accettabile della parola. La partiticità dell'opera non può essere ridotta a un impegno volutamente pratico e applicabile e traducibile in scelte concrete in seno alla società in cui viviamo o in cui possiamo vivere. La partiticità dell'opera è un elemento che depone a suo favore ma in senso lato, cioè in senso problematico e dialettico, non in senso conformistico, quand'anche il conformismo propugnato fosse a vantaggio di visioni della vita assolutamente positive e feconde.

Eccettuato questo caso, per gli altri non si tratta di errori. In misura maggiore o minore i vari angoli di osservazione che abbiamo

sommariamente passato in rassegna si presentano come strumenti utili per accostarsi all'opera: solo che esauriscono la loro validità nella misura in cui, pur restando unilaterali e parziali, si costituiscono in sistema, pretendono a una certa assolutezza, diventano definitivi, escludono gli altri strumenti di analisi. Quanto più l'opera sia complessa e criticamente problematica, tanto più larga parte di essa sfuggirà a una critica decisa a commisurarla a uno solo dei parametri di cui si è detto prima. Forse solo la critica semantica costituirà una rete abbastanza sottile. Ma, illuminando l'opera nel suo momento terminale, espressivo, ne lascerà in ombra la durata e le implicazioni storico-culturali. Allo stesso modo i saggi di Spitzer su Proust o sui poeti simbolisti non ci dicono la dimensione di quegli scrittori, pur gettando luce vivissima sulle ragioni del loro stile.

Dunque, una critica deducibile da alcuni principî rischia di essere monovalente, mentre l'opera è polivalente. E per di più l'applicazione dei principi genera un ulteriore tipo di problematica ancora più complessa: il rapporto tra metodo e giudizio, cioè la difficoltà della applicazione del metodo.

* * *

Questo nostro discorso empirico non fa che ripercorrere sommariamente alcuni momenti della polemica estetica svoltasi nel nostro secolo. Siamo davanti, ormai, a una rinunzia dell'estetica a porsi sul piano filosofico, come sostiene Armando Plebe (12). Cioè l'estetica non può più offrire dall'alto metodi di giudizio « scientifico » sull'arte. Un esame delle opere può essere solo empirico o comunque limitarsi a una fenomenologia. La rottura con le grandi estetiche ottocentesche (tra le ultime quella di Croce) è compiuta.

Quali sono le conseguenze, sulla critica, di tale situazione dell'estetica? Che la valutazione critica non può essere « giudiziaria », non esistendo una vera e propria legge a cui riferirsi. Ciò sembra squalificare sul piano teorico il « metodo » o almeno la sua presunzione di porsi su un terreno assoluto, superiore all'esperienza che interroga se stessa. Il « metodo » non è più estetica, ma soltanto poetica, cioè fatto di tendenza. Una poetica angolosa e arcigna. Ora la poetica è permessa all'artista, ma non al critico, almeno nella misura in cui quest'ultimo non voglia essere solo un uomo di tendenza ma un

---

(12) PLEBE: *op. cit.*

ricercatore di valori. Il critico non vuol essere uomo di parte, non può dipendere rigorosamente da un dato sistema. O almeno è costretto ad informarsi, a constatare per esempi e per notizie esterne i limiti del suo cerchio. Ciò significa la necessità di una maggiore osmosi fra le varie tendenze nel campo della critica.

Spesso la vocazione « metodologica » della critica cinematografica riposa su un equivoco filosofico, su una mancanza di aggiornamento culturale. Essa crede ancora in un sistema di verità date, non esistenziali né fenomenologiche, cioè crede in una metafisica.

È persino possibile che la critica francese, così legata alla percezione, sia più corrispondente a una realtà conoscitiva moderna. Senonché la critica francese, in molti casi, non riconoscendo direttive a se stessa, cade nell'anarchia e nell'esclamazione pura, rifugiandosi in un soggettivismo apodittico che non si cura dell'intersoggettività. Il gusto diventa un ineffabile sprovvisto di impalcatura razionalizzata e di un sistema di autocorrezioni; le estetiche accantonate non servono neppure come strumenti di ricerca e metodologie parziali da confrontarsi e integrarsi reciprocamente in un sano equilibrio.

Messa da parte l'ontologia estetica, si salta all'estremo opposto, all'anarchia critica, che non discende necessariamente da un rifiuto del metodo univoco.

* * *

Le prospettive più sane e più vicine al mito dello stabilimento di valori oggettivi discendono probabilmente non dall'abbandono delle varie prospettive (semantica, sociologica, e via dicendo) ma dalla loro reciproca integrazione, dal cercare di stabilire fra di esse punti di sutura, dal definire l'area in cui ciascuna serve e quella in cui serve meno, dall'usare gli schemi conoscitivi dopo averli abbondantemente « epochizzati », collaudandoli continuamente al lume dell'esperienza, arricchendoli di materia sperimentale e respingendo la tentazione del dogmatismo astrattizzante, insomma essendo sempre consci del loro schematismo fatale e abbandonando ogni assolutismo in nome di un continuo lavoro di lima e di aggiustamento. Il processo di superamento dei metodi non può fare a meno di ricorrere alla sensibilità, accettando i dati che essa fornisce e rimettendoli in gioco, non considerandoli come definitivi ma neppure trascurandoli in favore della sistematicità dommatica.

Di fronte al mondo sta la faticosa ricerca di dargli un senso. E questo senso non può essere uno qualunque, e neppure uno solo.

Ognuno può sentirsi incerto nel dover scegliere fra più verità contraddittorie. Ma si tratta di scelte fatali, oppure invece la via è aperta all'integrazione? Attenersi all'unità profonda del reale sotto le formulazioni schematiche non vuol dire appunto rinnegare tutto nella sua univocità e nello stesso tempo non rinnegare niente nella sua validità parziale e non perentoria? È certo un compito difficile e che a prima vista può offrire una prospettiva caotica, ma almeno questo caos iniziale non rifiuta niente, il reale ci sta tutto intero.

Fedeltà a Tolstoj

colloquio con SERGEJ BONDARČUK

D. (LEONARDO FIORAVANTI): *Dalla visione di* Vojna i mir (*t.l.*: *Guerra e pace*) *ho riportato questa impressione*: *che in esso lei abbia tracciato due strade e le abbia seguite con costanza e fedeltà. La prima cercando di tradurre in immagini il romanzo di Tolstoj, e di esso persino le pagine che hanno un contenuto mistico, religioso, di natura quasi panteistica; la seconda, tentando un rinnovamento del linguaggio cinematografico attraverso la rottura di uno schema ormai tradizionale per i film di contenuto storico, e non solo con l'impiego di mezzi tecnici molto moderni ma anche, e soprattutto direi, con una ricerca che qualche volta può apparire fin troppo formale, delle immagini, del colore, del movimento. Ritiene che queste mie sensazioni siano giuste o meno?*

R.: Prima di tutto mi riferirò alle fonti. Da noi parlare di questa grande opera, « Guerra e pace », è come parlare di un mondo intero, poiché in essa Tolstoj è riuscito a riassumere tutti gli aspetti della vita e a rispecchiarla con tutti i mezzi. Ci si possono trovare persino tutti gli « ismi » che hanno percorso la storia delle varie arti. Per esempio, la scena in cui Andrej ascolta il dialogo di Natascia e Sonia così come la descrive Tolstoj è impressionismo. Il modo in cui Natascia immagina e Pierre e Andrej, questo è già l'inizio dell'astrattismo. Se prendiamo la scena della caccia, ci sono alcuni tratti di naturalismo. Direi che Tolstoj riassume in sé tutto; e più avanti andiamo, rivolgendoci alle opere di Tolstoj per tradurle in immagini, più ci troviamo davanti ai diversi aspetti della vita. Quanto alla seconda strada da lei indicata, cioè la ricerca del linguaggio cinematografico, la macchina da presa che non è mai ferma, tutto questo è dettato dall'opera stessa di Tolstoj; perché non ho cercato di introdurre niente di nuovo nel cinema, ma ho cercato di leggere con molta attenzione il romanzo di Tolstoj; ci sono in esso tante scoperte

da fare, cose che ancora oggi risultano nuove, ricche di attualissimi interessi.

D. (FIORAVANTI): *Non pensa lei, tuttavia, che una traduzione così fedele dell'opera possa non rispondere alle esigenze di spettacolo di un film che si esaurisce in genere nel giro di un paio di ore? Non pensa cioè che questa traduzione letterale, mentre rende il dovuto servizio all'opera di Tolstoj, possa danneggiare invece lo spettacolo? Vorrei insomma sapere le ragioni per cui lei, anziché fare la sintesi del romanzo — naturalmente rispettandone a fondo lo spirito — abbia invece preferito questa « trascrizione » così vasta, così dettagliata.*

R.: Noi abbiamo già un'opera del genere: il film italo-americano di King. Vidor, che nulla ha a che fare con Tolstoj, perché il metodo stesso di Tolstoj consiste in una enorme esposizione di avvenimenti prima di arrivare al risultato; senza questa lunga ed enorme esposizione non c'è Tolstoj, ed è meglio quindi non rivolgersi a lui. Io capisco che il nostro secolo sia molto dinamico e tutti si abbia fretta, si sia molto occupati, e si ricorra ad auto, aerei, navi. Tutto questo movimento crea una predisposizione dello spettatore a volere il medesimo ritmo anche nel cinema. Ma succede che anche in questo trambusto l'uomo provi il desiderio di godere un po' di pace, di contemplare la natura, di riflettere. Io preferisco questo risultato: mezza platea dorme e mezza platea gode lo spettacolo.

D. (MARIO VERDONE): *Rammentando le impressioni avute durante la proiezione del film a Venezia penso sia opportuno mettere in evidenza come* Guerra e pace, *accanto a film così diversi come* Vaghe stelle dell'Orsa ... *di Visconti, o* Gertrud *di Dreyer, sia valso ad attribuire un certo tono alla Mostra di Venezia, che poi è andata avanti, attraverso tante polemiche e crisi. Naturalmente il confronto con il film di Vidor che cita Bondarčuk è d'obbligo e da esso nasce la constatazione della estrema superficialità di tale produzione italo-americana, e cresce l'importanza di ricerca interiore che lui ha fatto al di dentro di questo immenso romanzo. Anch'io sono d'accordo che non si può affrontare « Guerra e pace » con uno spettacolo di due ore. Se si vuole dare il succo di « Guerra e pace » è necessario svolgere un esame che vada in profondità e che esiga molte ore di spettacolo. Sulla formula, quindi, sono completamente d'accordo, convinto che gli spettatori che conoscono « Guerra e pace » solo attraverso il film della De Laurentiis non sapranno mai che cosa è Tolstoj, mentre il film di Bondarčuk è spesso riuscito a trasmette allo spettatore la vibrazione poetica del romanzo. Le stesse parti in cui la parola ha molta importanza, e quasi predomina, io credo siano indispensabili, perché non si potrebbe dare il senso di Tolstoj senza quei monologhi straordinari, così come quando Laurence Olivier ci dà l'Amleto*

è obbligato a riportare le battute principali di Shakespeare. Se c'è una parte in cui mi sembra che la discussione possa essere utile è quella invece che riguarda la recitazione. Io trovo che la maggior parte dei personaggi sono centrati e che i loro caratteri, la loro personalità emergano perfettamente nella parte centrale della realizzazione: l'episodio di Natascia è veramente poetico e bellissimo è il ballo di quei due personaggi anziani. È piuttosto all'inizio del film che mi è sembrato di notare una certa difficoltà da parte degli attori ad entrare nell'atmosfera di un mondo aristocratico, nobile; o forse la difficoltà è stata in lei come regista? In effetti anche i generici, anche i personaggi secondari, mi sono apparsi un po' troppo solenni e ieratici.

R.: La scena del salone è concepita come un ricordo che torna nelle quattro parti del film per cinque volte: una ripetizione che deve portare verso la fine a significare una vita vuota, di gente che non ha nessuna importanza né per la storia, né per lo sviluppo degli avvenimenti. Per questo ho girato ventiquattro inquadrature in cui i personaggi si muovono come se non avessero vita; e se all'inizio sembrano un po' solenni, al finale diventeranno delle marionette, delle bambole, dei manichini senza carne: immagini di una vita vuota, così come è stata definita da Tolstoj stesso, di uomini che non hanno nessuna influenza sulla società, che in essa non rappresentano nulla. La solennità è quindi sottolineata all'inizio affinché lo spettatore, non ancora abituato a questi personaggi, abbia su di essi certe riserve.

D. (VERDONE): *Veramente io non parlavo della scena del ballo ma dell'inizio del film, in cui avevo sentito qualcosa che rendeva la recitazione dura e spigolosa.*

R.: Quanto al film italo-americano *Guerra e pace,* ritengo sia stato fatto con intenzioni buone, dentro ci sono molte cose buone e il nostro spettatore l'ha preso bene. In generale preferiscono film del genere quelli che non hanno letto Tolstoj. Per capire la differenza fra film di Vidor e testo tolstoiano bastano tre scene. Per cominciare, la scena della caccia, che nel film italo-americano è trattata secondo dei moduli convenzionali, con una musica « western » a commento, mentre così come l'ha descritta Tolstoj questa caccia è unica nella letteratura e può essere resa cinematograficamente solo avendo letto l'originale e cercando di tradurre in immagini quello che Tolstoj ha scritto. Ugualmente per la scena del duello, che nel film di King Vidor è stata girata in un campo lungo molto bello, ma che non ha niente a che fare con Tolstoj. Io ritengo che solo se il regista si rivolge alla grande letteratura può avere buoni risultati.

In una discussione, durante la Mostra di Venezia, Luigi Chiarini sosteneva che non è indispensabile la grande letteratura come base per un buon cinema mentre proprio in quella occasione si offriva un esempio a sostegno della mia tesi: il film di Visconti *Vaghe stelle dell'Orsa* ... che, pur radunando elementi di prim'ordine — un grande regista, un'ottima tecnica, degli ottimi attori — non è un film riuscito perché manca di una grande base letteraria.

D. (LODOLETTA LUPO): *Quindi lei ritiene che alla base di un film importante ci debba essere un'opera letteraria. In tal caso, il ruolo del regista dovrebbe essere di operare una specie di « lettura critica » dell'autore?*

R.: Possiamo scegliere un'altra strada. Parlando di registi che prendono a base una grande letteratura e la sottopongono alle proprie impressioni, per esempio, noi abbiamo un recente film da *L'Idiota* di Dostoievskij. Il regista Pyriev ha preso Dostoievskij e lo ha adattato alla propria concezione, l'ha trasferito, l'ha rifatto, l'ha modificato secondo la propria sensibilità. Ebbene io credo che questo sia sbagliato, meglio allora non rivolgersi a quest'opera ma scrivere piuttosto un soggetto originale. Ci sono esempi di grande « letteratura cinematografica », cioè di soggetti originali — *Bronenosetz Potemkin* e molti film italiani — che, pur non derivando da un'opera letteraria, hanno una loro forza e validità proprio perché testi cinematografici originali. In « Guerra e pace » si esprime secondo me la concezione dell'arte di Tolstoj. In breve egli dice: la parola esiste come mezzo di comunicazione dei pensieri, l'arte esiste come mezzo di comunicazione dei sentimenti: per questo lo scopo finale dell'arte è la unificazione della gente in una famiglia comune, nella comunicazione dei sentimenti. Ecco un esempio. Lo scrittore, nell'immaginare Natascia che si prepara per il primo ballo, ha concentrato la sua attenzione su questo sentimento essenziale — l'attesa — che tutti abbiamo conosciuto; quindi se, assistendo a questa scena del film, tutti rievocano questo sentimento, allora in questo momento siamo tutti uniti, siamo fratelli, e quando arriviamo alla scena del ballo, noi partecipiamo alla bellezza di questo. Ed è appunto per comunicare questo sentimento tentando di ricalcare le orme di Tolstoj, che si è cercato di rendere nel film lo scorrere del tempo e degli avvenimenti attraverso le relazioni tra gli uomini e gli eventi storici. Rostov, il vecchio che balla, è un uomo che ha più di sessant'anni e forse è vicino alla morte, certo può morire in qualsiasi momento. Ebbene, egli non pensa a questo,

balla, è di ottimo umore, e intanto un uomo della medesima età non può muovere la mano e dice: « Vedi, a che punto sono arrivato », ed è colpito perché ha visto una mano in movimento: così tutto questo si concatena e può essere espresso con una quantità di mezzi, la immagine, il suono; e può essere affidato a un colore. Il verde, ad esempio, è il colore della vita. Natascia, che è la vita, nella prima apparizione è vestita di giallo che è l'inizio del verde; muore il principe ed ecco la coperta verde, la mano sulla coperta verda. Così nella terza parte il padre di Andrej Bolkonskij, il vecchio Bolkonskij, leggerà nella tragedia della Russia che i francesi sono alle porte, avanzano verso Mosca, e prima di morire prenderà un « abat-jour » verde (e Tolstoj scrive: verde). Il verde quindi è una personificazione della vita.

D. (GUIDO CINCOTTI): *Io non ho ancora visto il suo film, ma penso che quando andrò a vederlo chiederò ad esso di mettermi, piuttosto che in comunicazione con Tolstoj — cosa che posso fare leggendo il libro — in comunicazione con un altro artista, il regista. Ed è a lui che vorrei fare due o tre domande che partono da questa posizione. La prima è questa: che cosa ha spinto Bondarčuk a fare un film da* Guerra e pace, *cioè che cosa ha sentito lui oggi, lui uomo moderno, che cosa ha trovato in questo romanzo che gli consentisse di dire qualcosa di suo, cioè quale è stata la sua posizione nei confronti di Tolstoj. Lei ha detto prima che il film americano è per quelli che non conoscono Tolstoj, mentre il suo film si rivolge invece a coloro che lo conoscono, lo hanno letto, lo hanno gustato, e che vogliono ritrovare certe atmosfere.*

R.: Quando parlo di Tolstoj, e sempre sottolineo che mi metto in ginocchio davanti a Tolstoj, non vuol dire che io come artista sia assente: cerco solo di essere molto modesto nei riguardi di questo genio. Quello che c'è di mio, rimarrà mio, e di questo non vorrei parlare. Perché mi sono rivolto a Tolstoj? Per me è stata una grande gioia e devo ringraziare la sorte che mi ha dato questa fortuna. In « Guerra e pace » si può ritrovare tutto ciò che agita l'uomo d'oggi, poiché a Tolstoi interessava solo e sempre l'uomo, e quindi finché sarà vivo l'uomo sulla terra gli sarà sempre vicino ciò che c'è nel romanzo. In esso non sono presenti solo domande, ma c'è anche la risposta alle domande. Che cosa deve fare l'uomo per vivere una vita onestamente e dare qualche cosa? Io ritengo che lì ci sia una risposta anche a questo interrogativo fondamentale in forma artistica.

D. (CINCOTTI): *Questo significa che lei ha preso del romanzo di Tolstoj non soltanto il lato decorativo e rievocativo, ma ha cercato di estrarne la sostanza più intima e profonda.*

R.: Quando Tolstoj fu interrogato sugli scopi che si proponeva nello scrivere « Guerra e pace » rispose che se fosse riuscito a far ridere e piangere gli uomini e a far loro amare la vita avrebbe raggiunto il più alto obiettivo. Così io credo che nel nostro secolo molto complicato — quando sopra di noi c'è il pericolo continuo di una possibile, definitiva catastrofe — bisogna amare la vita e cercar di comunicare a tutti questo sentimento dell'amore per la vita su questa bellissima terra. Perciò mi trovo d'accordo con Tolstoj e sono pronto a dedicare tutta la vita a quest'opera, per raggiungere almeno in parte quel che lui voleva, che la gente possa amare la vita in tutti i suoi aspetti poiché il senso della vita è nella vita stessa.

D. (CINCOTTI): *Lei si trova, come regista, in una condizione abbastanza singolare, che credo sia capitata poche volte nella storia del cinema: forse a Ejzenštein con* Ivan Grozni (*Ivan il terribile*) *e a pochi altri: nella condizione di continuare adesso a fare un film, a completarlo dopo averne mostrata al pubblico la prima parte e dopo aver quindi ricevuto le critiche, le osservazioni, il giudizio positivo o negativo. Si sente imbarazzato o no da questo fatto, ritiene che questo fatto potrà influenzarla o modificare comunque l'indirizzo del suo lavoro, ovvero è intenzionato a continuarlo esattamente come l'aveva concepito prima?*

R.: Ho accettato di far vedere una metà della mia opera proprio per avere la possibilità di controllare quel che ho fatto sul pubblico, al quale il film è destinato e mi sono riserbato il diritto, se voglio, di cambiare; tuttavia, se di una cosa sono convinto, nessuno riuscirà a convincermi del contrario.

D. (LUPO): *Signora Skobzeva, le saremo grati se volesse parlarci un poco del suo lavoro passato in generale, e della esperienza di* Guerra e pace *in particolare.*

R. (IRINA SKOBZEVA): Il principio essenziale che mi guida nella scelta di un ruolo è la sceneggiatura: se non mi piace, non posso accettare di far parte del « cast ». Avrei potuto fare un film dopo l'altro, se avessi accettato tutte le proposte fattemi. Fino al momento di cominciare *Guerra e pace* ho avuto delle parti sempre legate alla buona letteratura, sia con i classici russi, sia con Shakespeare. Anzi

fu Shakespeare a battezzarmi con *Otello*. Ho avuto anche ruoli importanti e molto successo, ma non ho mai avuto la soddisfazione di averne di importanti nei film di mio marito, di Sergej. In *Guerra e pace* la parte non è importante, ma l'ho fatta con molta soddisfazione per servire Tolstoj.

D. (FIORAVANTI): *Senta, Bondarčuk, perché tra tutta la vasta gamma di attori cinematografici e teatrali di cui disponete nell'Unione Sovietica, ha preferito lei stesso fare la parte di Pierre? Perché non ha trovato l'attore che potesse fisicamente e psicologicamente interpretare la parte, oppure perché ha ritenuto che lei soltanto, avendo conoscenza dello spirito, della psicologia di questo personaggio, potesse interpretarlo?*

R.: In verità credo di non aver misurato le mie forze fisiche. L'ho capito quando ho girato la battaglia di Borodino cui partecipa una enorme quantità di personaggi ai quali — nei momenti in cui intervenivo come attore — ho dovuto voltare le spalle, senza poter vedere quello che succedeva dietro. Tuttavia rifiutare questa parte sarebbe stata una pazzia, perché Tolstoj esprime la sua filosofia proprio in questo personaggio, anzi la soluzione ideale dovrebbe essere quella di affidare ad uno stesso attore contemporaneamente i ruoli di Andrej e Pierre, perché sia Andrej che Pierre sono Tolstoj. Nel mio film do voce a tutti e due i personaggi. Avevo anche pensato di affidare Pierre ad un nostro grande attore, ma poi il mio desiderio della parte ha prevalso, benché non tutti fossero convinti che la scelta fosse giusta. Questa è un po' la mia sorte: mi accadde lo stesso per la parte del dottor Dimov in *Poprigurnia* (La cicala); tutti erano contro, dicevano che la mia faccia ironica, forte, non era adatta a Dimov che invece deve essere dolce. Quando poi videro il film cambiarono idea.

D. (CINCOTTI): *Penso che lei abbia fatto benissimo a tenere per sé il ruolo di Pierre e per due ragioni: primo, perché fisicamente lei è abbastanza vicino a Pierre e poi perché essendo Pierre molto più di Andrej il portavoce del pensiero di Tolstoj, mi sembra giusto che lei, che è il regista del film, interpretasse la parte del personaggio in qualche modo più autobiografico.*

D. (FIORAVANTI): *Lei naturalmente per fare questo film ha dovuto incontrare qualche difficoltà perché ritengo che questo sia il più grande sforzo che la cinematografia sovietica abbia compiuto negli ultimi sei anni. Vorrei*

che mi dicesse qualcosa del lavoro, della grande azione di volontà, di convinzione che ha certamente dovuto fare e quali sono state le difficoltà più grosse da superare.

R.: Ci sono state molte difficoltà, molte. A incominciare dalla sceneggiatura, dal fatto che il film dovesse essere in quattro parti. Mi si portava l'esempio del film americano in due parti, si temeva che un film di quattro parti, nessuno sarebbe andato a vederlo. Allora di questo dovevo convincerli e poi non credevano molto nemmeno in me, considerandomi poco esperto come regista perché avevo diretto un solo film, che è un monodramma, mentre qui vi sono tanti personaggi, tanti avvenimenti. All'inizio, quindi, dovevo convincere tutti. Ho cominciato allora a girare la scena più complicata, quella della fucilazione che appartiene alla quarta parte del film: io sono stato il primo a mettermi davanti alla macchina da presa, poi sono stato costretto a fare il montaggio, doppiare, missare, e a presentare quel filo artistico per convincere che sarei riuscito a fare il film, e l'ho fatto.

Ma le difficoltà non sono ancora finite, anche di carattere tecnico, perché non siamo ancora molto preparati per fare un lavoro del genere. In generale è stato detto bene del colore, e bene anche della parte tecnica del film, che ha richiesto molti sforzi fuori del normale. Non ho rigirato mai nessuna scena, quando rivedo la battaglia di Borodino mi sembra che non sia stato io a farla perché è impossibile girare una scena simile e tanto più ripeterla. Abbiamo girato su pellicola sovietica, e io sono stato il capro espiatorio, perché su questo film sperimentavano la tecnologia di questa pellicola, e per avere una buona scena abbiamo dato fino a trenta ciak. Altra difficoltà ha presentato la costruzione delle scenografie: per fare la scena del ballo, la sala, si è dovuto liberare il teatro più grande della Mosfilm, interrompendo quindi il lavoro di altri film, inconveniente anch'esso dovuto alla qualità della pellicola, poiché, se avessimo potuto disporre di una pellicola più sensibile, sarebbe stato possibile girare gli interni dal vero utilizzando degli ambienti dell'epoca che esistono copiosi e straordinariamente belli nelle nostre città; ma non avendo la pellicola per metterli in luce, allora siamo stati costretti a ricostruirli in teatro. Queste sono cose di cui solitamente non si parla ma che invece è molto utile sapere.

R. (SKOBZEVA): Ci hanno molto aiutato le biblioteche, e soprattutto i musei, fornendo addirittura pezzi autentici per il fabbisogno di scena.

R. (BONDARČUK): C'è stato, in verità, uno slancio di collaborazione da ogni parte, anche gli spettatori aiutavano a girare il film, con lettere, materiale, critiche, cartoline, auguri (1).

---

(1) Questo colloquio si è svolto presso la redazione di « Bianco e Nero », durante una recente visita a Roma di Sergej Bondarčuk. Abbiamo trascritto fedelmente — salvo gli inevitabili adattamenti di forma — dalla registrazione al magnetofono. Ha curato il testo Lodoletta Lupo.

Un agente segreto per allietare la coesistenza

(Come potrebbe essere spiegato senza snobismo il successo dei film di James Bond)

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Ian Fleming buonanima mise nel sacco i critici. Dimostrò di avere dalla sua la cultura, usandola con la elegante ma ferma discrezione che pare fosse la dote migliore del suo carattere. Scelta come protagonista di alcuni romanzi d'avventure una spia di sesso maschile, di bella presenza e di assoluta fedeltà al dovere, si era ingegnato di inventare peripezie fantasiose ma tecnicamente possibili. Il lettore aveva il diritto di credere a quel che leggeva, giacché la scienza gli attestava l'esattezza (almeno teorica) dei procedimenti usati e la esistenza (effettiva o probabile) delle macchine impiegate. Così facendo, Fleming descriveva lo stato assurdo della nostra civiltà meccanica e disegnava un profilo allarmante dell'uomo contemporaneo. Fosse stato uno sprovveduto culturale, ci avrebbe ricamato sopra per conquistarsi allori ideologici. Ma, essendo appunto un gentiluomo di fine educazione, trascurò i discorsi ambiziosi. A lui bastava raccontare, e raccontare bene. Per il resto, la britannica ironia del suo sguardo diede alle storie il pepe, indiretto, d'una consapevolezza culturale autentica. Così si fabbricano, al livello più alto, i prodotti della cultura di massa.

I critici hanno sollevato, intorno ai romanzi di Fleming, un clamore imbarazzante. Li hanno sezionati, rivoltati e analizzati con furia abbastanza inspiegabile. Ai loro occhi il romanziere è divenuto la pietra di paragone dei guasti dell'industria culturale, quasi lui fosse (e lui solo) il responsabile delle pressioni che sugli individui esercitano i manipolatori delle comunicazioni di massa. La spia di bell'aspetto ha assorbito le peggiori inclinazioni sadiche e autoritarie che serpeggiano nella società del benessere, dalla nevrosi d'impotenza al razzismo e al nazismo. L'anno scorso Valentino Bompiani pubblicò (1) un volume di saggi di vari autori, ognuno seriamente impegnato, per la parte che lo riguardava, con il fenomeno Bond. È una messa a punto insieme utile e preoccupante: utile perché costituisce il più aggiornato repertorio della letteratura sul tema; preoccupante perché svela, nei collaboratori della raccolta, la presenza di una infatuazione inconscia e tenace, una forma curiosa di sogge-

(1) *Il caso Bond*, Milano, 1965. (Contiene contributi di Fausto Antonini, Andrea Barbato, Romano Calisi, Furio Colombo, Oreste Del Buono, Laura Lilli, Lietta Tornabuoni, G. B. Zorzoli).

zione al mito che si vorrebbe analizzare. Si celebra qui la più vistosa vittoria postuma di Ian Fleming. Tutto è preso sul serio, e tutto (o quasi) si ridicolizza.

Ma, si può osservare, il successo colossale della spia non è un motivo sufficiente per giustificare attenzione? Lo è di certo, ma riesce difficile essere davvero attenti (cioè lucidi e critici) quando si è suggestionati. Se il successo nasce, appunto, dalla suggestione, la prima cosa da fare sarebbe stata quella di disintossicarsi. È accaduto il contrario, la febbre provinciale dell'intellettuale medio italiano, colto e snob per strenua volontà di emergere, ha creato, intorno a James Bond, una seconda suggestione. Dilatato oltre i suoi confini, che sono già abbastanza ampi da esigere una complessa discussione, il fenomeno ha assunto il ruolo di rivelatore delle inadeguatezze della cultura « impegnata » nei confronti della cultura di massa. I mass media battono gli egg heads per uno a zero.

Qualche notizia servirà a inquadrare la storiella.

Gli ingrati con la coda di paglia

I produttori Harry Saltzman e Albert (Cubby) Broccoli, un canadese e un italo-americano attivi da tempo in Inghilterra, acquistarono dalla vedova di Fleming i diritti per la riduzione cinematografica dei romanzi bondiani. Di tutti, pare, meno due (*Casino Royale* e *Thunderball*). Di film, sinora, ne hanno realizzati quattro, tre di loro esclusiva e un quarto (*Thunderball*) acquistando i diritti di un soggetto cinematografico di Fleming e Kevin McClory, da cui poi il romanziere (quando il film non era ancora alle viste) aveva ricavato l'omonimo romanzo. Si presume che continueranno sino a esaurimento delle scorte, salvo parere contrario del pubblico. Quanto hanno incassato finora? Non esistono statistiche attendibili, le cifre variano a seconda delle fonti d'informazione che sono tutte interessate, come sempre al cinema. Siamo nell'ordine, comunque, delle decine di milioni di dollari. È uno degli investimenti più redditizi che il cinema mondiale abbia fatto nel dopoguerra.

Nello stesso momento in cui decidevano di reinvestire parte dei guadagni dei tre film precedenti nella produzione di *Thunderball* (Agente 007 - Thunderball, 1965) Saltzman e Broccoli hanno pensato di « salvarsi l'anima » finanziando il film di Ermanno Olmi su Giovanni XXIII (*... e venne un uomo*). Il fatto starebbe a indicare che anche loro si vergognano di 007. Perché ormai tutti sputano sulla buonanima e sul suo personaggio. Sean Connery ha detto parole di fuoco: « Se fosse per me lo farei ammalare di reumatismi e lo farei scaricare da un paio di ragazze nel prossimo episodio. È poco umano, è incapace di veri pensieri e sentimenti. Quando mi vedo sullo schermo nella parte di Bond mi viene da ridere, e spero con tutto il cuore che un tipo come lui non esista. » Terence Young, regista di *Dr. No* (Agente 007 - Licenza di uccidere), *From Russia with Love* (A 007 - Dalla Russia con amore) e *Thunderball*, dimenticando che a 007 deve la fortuna di contare qualcosa al cinema, non è da meno: « Bond è un tipo orribile, che uccide freddamente i propri avversari quando sono disarmati, un bruto che si comporta da mascalzone con le donne. Ha la condotta di un fascista, avrebbe fatto meraviglie con

le SS » (Young, ex professore di storia, è autore anche di questa battuta: « I miei studi mi servono a non confondere Napoleone con Giulio Cesare, nonché a valutare seriamente la portata di certi avvenimenti nel loro più profondo significato umano »). È evidente: i produttori, il regista, l'interprete e, probabilmente, gli sceneggiatori, gli operatori, i montatori, i musicisti e i disegnatori dei titoli di testa si vergognano di quello che fanno. Sembra di udire — fenomeno analogo e analogamente sgradevole — gli intemerati rappresentanti italiani della cultura engagée indignarsi per le idiozie pornografiche di cui si dilettano, fra controsessi, bambole, congiunture, idee fisse, dimensioni e ménages di varia umanità. Solo che i nostri intemerati arrossiscono in privato (« sapessi che schifo questi film che mi fanno fare »), hanno il buon senso di giustificarsi con ragioni di famiglia e il buon gusto di non insultare il datore di lavoro. A differenza dei nostri vergognosi che, indignandosi, bene o male si autopuniscono e invocano le attenuanti per causa di forza maggiore, questi non hanno rimorsi e non pensano di dover rendere conto a nessuno di quel che fanno.

L'atteggiamento dei critici non è troppo diverso. Leggendoli si è colpiti dal tono di bonaria condiscenza con cui osservano il fenomeno. Ogni parola equivale ad una concessione, oh molto benigna, al gusto dell'epoca. « Venticinque milioni di copie dei romanzi di Fleming — scrivono Eco e Del Buono nella prefazione al *Caso Bond* — sono una cosa seria, molto seria. E tutto il resto è una cosa seria, i film, i fans, le reazioni del pubblico. E nessun metodo è abbastanza serio per capire una cosa seria, anche se la cosa, oltre che seria, è divertente, e talora il metodo può essere usato con tono divertito, per rispettare le dimensioni, i caratteri tipici del caso. Ma non c'è contraddizione fra *serio* e *divertente* ». Disgrazia ha voluto che, pur con questo preambolo, il libro non sia né divertente né serio (esclusi i saggi di Eco e di Antonini, alcune osservazioni di Calisi e qualche spiritosa divagazione di Furio Colombo). Capita spesso che i sentimenti di inferiorità (la cultura di massa ottiene successi che la cultura engagée non potrà mai ottenere) si tramutino in un inconfessato desiderio di vendetta e producano queste iniziative parassitarie. Saltzman e Broccoli hanno la coda di paglia, ma gli intellettuali italiani che hanno?

Trascinati nel gioco, anche gli specialisti fanno melanconicamente le spese dello stato d'animo generale. Un fisico, G. B. Zorzoli, analizza il reattore del dottor No che James Bond (in *Agente 007 - Licenza di uccidere*) riesce dopo molte peripezie a far saltare in aria. Ossia, come uno scienziato, per un malinteso dovere di ufficio, si adatta a recitare la parte dell'umorista. Così: « Un simile reattore non può esplodere. Proprio l'ebollizione dell'acqua, che appare nel film quando Bond estrae le barre di sicurezza, tende a *spegnere*, come si dice in gergo tecnico, il reattore stesso. E comunque nella peggiore delle ipotesi gli elementi di combustibile si fonderanno, come accade a qualsiasi metallo che abbia raggiunto certe temperature. Dopo di che rimane solo da verificare quale dose di radiazione abbiano preso gli astanti, in particolare James Bond, che si trovava proprio sopra il reattore dopo la estrazione delle barre di sicurezza. In quanto al dottor No, se sapesse nuotare come sa progettare reattori, potrebbe benissimo riemergere dalla piscina, magari con gli organi genitali compromessi, ma per il resto ancora sulla breccia ». Dove non si comprende come un pesce lesso possa rimanere sulla breccia, e far che cosa.

La sera della presentazione del volume di Bompiani, alla libreria Feltrinelli in Roma, dopo i discorsi di alcuni collaboratori si spensero improvvisamente le luci e nel buio echeggiarono colpi di rivoltella. L'ironia della trovata pubblicitaria suscitò favorevoli commenti. La dotta riunione era stata dunque organizzata nello stile dei parties cinematografici con porchetta e spogliarello, questo era il succo vero della faccenda. Giunti al limite della autoflagellazione, gli intellettuali italiani sapevano riscattarsi ridendo su se stessi e sul pubblico dei propri simili. Essendo una mediocre imitazione della pubblicità vera, la gherminella degli spari nel buio aveva fatto presa sulle teste d'uovo in onore delle quali il party era stato allestito. Il masochismo assume talvolta forme bislacche.

Bond ha cinquant'anni e si chiama Paolina

Peccato che, distratti dagli spari, gli intellettuali abbiano trascurato di documentarsi sull'esistenza di due personaggi che avrebbero potuto spiegare James Bond nel modo più semplice. Proponiamo un esempio. Siamo al finale di *Agente 007 - Licenza di uccidere*. Il dottor No è morto bollito nella vasca del reattore. Tra la frenetica confusione delle maestranze che tentano di mettersi in salvo, James Bond cerca la ragazza con la quale ha diviso i pericoli sull'isola. Fattosi largo tra gli schiavi impazziti dal terrore, entra nella stanza dove la sua compagna è stata chiusa. La trova legata come un salame. L'acqua minaccia di farla crepare annegata. E lo farebbe se Bond non giungesse proprio in tempo per slegarla e fuggire con lei. Questa peripezia è testualmente identica a un episodio del « serial » americano *The Perils of Pauline* che Louis Gasnier trasse nel 1914 dal romanzo omonimo di Craig Kennedy, pubblicato a puntate sui giornali della catena Hearst. Il pericolo, l'angoscia dell'attesa, la salvezza giunta all'ultimo minuto in una situazione eccezionale: sono gli ingredienti di un tipo di avventura mirabolante che Ian Fleming e il cinema hanno rinverdito con un successo non inferiore a quello dei « serials » di cinquant'anni fa.

Anche i « serials » avevano un'origine letteraria e della propria origine rispettavano, fedeli alle abitudini del pubblico, il ritmo episodico. Pur dovendosi adattare a un pubblico che ha esigenze diverse (il romanzo di appendice non esiste più, i film a puntate non si fanno più o non si rifanno ancora), i produttori Saltzman e Broccoli si comportano più o meno come Louis Gasnier. Grazie a Fleming, Bond offre numerose variazioni sul tema della spia, i film si succedono gli uni agli altri a intervalli abbastanza regolari, pressapoco come accadeva con i « serials ». I romanzi di appendice diedero il via, preparando il pubblico all'attesa di un *suspense* sempre rinnovato, e il cinema nella sua età infantile sfruttò il successo e lo moltiplicò sino ad esaurimento della materia prima. Analogamente, i romanzi di Fleming hanno dato il via, il cinema si è impadronito del meccanismo narrativo, la catena si è riformata.

La coincidenza testuale di due sequenze non significa necessariamente che Young abbia plagiato Gasnier. Significa qualcosa di più importante. Le avventure di James Bond, come le traversie di Paolina, posseggono quella che i primi

teorici definirono la caratteristica basilare dell'espressione cinematografica: il dinamismo visivo, la capacità di tradurre l'azione nel movimento, e nel ritmo, delle immagini. Al pari del western o delle storie di gangsters, si tratta di racconti *naturalmente* cinematografici, perché del cinema colgono l'essenza e sullo schermo hanno, appunto, la sede ideale. Quanto sia esatta (o in che modo sia esatta) questa tesi non si può ora discutere, ma è singolare il fatto che i « generi » imperniati sul movimento abbiano sempre riscosso consensi di vaste proporzioni. Arriva James Bond e il successo puntualmente si ripete.

Un altro fatto è singolare, e indiscutibile: in casi del genere l'efficacia della immagine supera l'efficacia della pagina scritta. Si potrebbe ragionevolmente sostenere che la pagina di Fleming sia una prefigurazione letteraria dell'immagine venuta dopo. Fleming è uno scrittore tutto visivo, la sua narrativa — Eco lo esemplifica con una nitida citazione di « Live and Let Die » (ed. it.: « Vivi e lascia morire ») — è cosale, la sua tecnica « una tecnica dello sguardo di marca contemporanea ». Il cinema gli ha prestato l'unico stile davvero congeniale alle sue storie, realizzandole compiutamente. L'ha fatto in modo egregio con Terence Young, *Agente 007 - Licenza di uccidere, A 007 - Dalla Russia con amore*), in modo farraginoso con Guy Hamilton (*Agente 007: missione Goldfinger*), in modo confuso, per sopravvenuta stanchezza inventiva, ancora con Young (*Thunderball*). La meccanica dell'azione si sviluppa nell'immagine, e nella successione delle immagini. Fa forza alternativamente sui contrasti (campi diversi messi a contatto, variazioni di ritmo nei movimenti degli attori, improvvise « aperture » su ambienti nuovi realizzate con il carrello o con la gru) e sulla fluidità incalzante della progressione drammatica, che è del tutto esterna e non riguarda la psicologia dei personaggi (tipico appare il ricorso continuo alla tecnica canonica della fuga e dell'inseguimento, come in *Goldfinger*, quando James Bond tenta di scappare nottetempo dal rifugio svizzero del criminale, o come in *Thunderball*, quando Emilio Largo ricorre all'aliscafo per sottrarsi alla cattura). Sono azioni fisiche che si svolgono implacabili al limite dell'isteria, sfruttando il meccanismo del crescendo con l'introduzione di sempre nuovi elementi di sorpresa o di angoscia. Si gioca sui nervi dello spettatore, evitando accuratamente che le pur necessarie divagazioni sentimentali (gli amori di James Bond, la sorte spesso tragica delle eroine, le debolezze umane degli altri personaggi) o le intrusioni razionali e, talvolta, ideologiche (il carattere mostruoso della organizzazione « Spectre », i pericoli impliciti in questo scatenamento della forza bruta e della cieca volontà di potenza) si impongano per un tempo abbastanza lungo da essere percepite come tali. Se lo spettatore fosse indotto a riflettere su quel che accade, e sul significato dei fatti che osserva, perderebbe la capacità dell'emozione allo stato puro. Uscirebbe dal gioco. Riacquisterebbe, sia pure per un istante, la sua libertà. E per l'agente 007 sarebbe finita, come sembra che in parte avvenga con *Thunderball*, dove la lentezza della vicenda lascia troppe falle aperte nel tessuto del dinamismo visivo. Ovviamente, la lentezza di *Thunderball* è frutto di un errore di calcolo, ma proprio l'errore mostra in controluce la vera natura del « serial ».

Paolina, a questo punto, ci soccorre ancora. L'antica eroina del dinamismo (la scatenata Pearl White, attrice di vitalità contagiosa) era stata preceduta da un personaggio di più nota ascendenza letteraria. Il 9 maggio 1913,

un anno prima dei *Perils of Pauline*, il francese Louis Feuillade metteva in circolazione la puntata iniziale di *Fantômas*, il bandito mascherato dei romanzi d'appendice di Pierre Souvestre e Marcel Allain. Fu proprio il successo strepitoso ottenuto da *Fantômas* (film in cinque episodi, l'ultimo dei quali uscì alla vigilia della guerra) che indusse gli americani a ripercorrere, con un altro personaggio, la stessa via. Vennero, appunto, i *Perils of Pauline* e, immediatamente dopo, *The Exploits of Elaine*, con la stessa Pearl White. Dappertutto fiorirono gli epigoni, anche l'Italia ebbe il suo « serial » con l'apache Za-la-mort nei *Topi grigi* di Emilio Ghione. La prima guerra mondiale fu accompagnata, sugli schermi, da un esercito di criminali e avventurieri di ogni risma. Solo un paio di anni dopo la fine del conflitto, la voga cominciò ad esaurirsi. Sopravvisse unicamente negli Stati Uniti, giungendo di fatto sino ai giorni nostri come spettacolo per le sale di terza visione. Adesso è inutile accumulare notizie, che chiunque può leggere nelle storie del cinema (ne troverà in abbondanza in quelle del Sadoul e del Jeanne & Ford, nonché nella preziosa cronaca « Hollywood d'hier et d'ajourd'hui » di Robert Florey) (2). Meglio ricordare un altro elemento tipico del « serial » che ritroviamo oggi al centro delle avventure di James Bond. Le coincidenze aumentano, il discorso si precisa.

L'agente 007 non sarebbe immaginabile se non si avvalesse dei ritrovati più ingegnosi della tecnica, né i suoi amici o i suoi avversari saprebbero muovere un passo se non fossero assistiti da strumenti di efficacia micidiale. Il dottor No di *Agente 007 - Licenza di uccidere* dispone, oltre al reattore e ad un laser con cui disturba i lanci dei missili americani, di un piccolo esercito armato di panzer lanciafiamme simili a draghi. *A 007 - Dalla Russia con amore* è un autentico campionario di attrezzi e meccanismi: la valigetta di James Bond, con pugnale bomboletta di gas lacrimogeno e fucile smontabile, il periscopio che permette di spiare nei locali dell'ambasciata dell'URSS in Turchia, l'elicottero, i motoscafi, il filo di acciaio dissimulato nell'orologio da polso del sicario e infine la macchina elettronica sovietica (per decifrare messaggi in codice) intoro alla quale ruota tutta l'azione. Con *Agente 007: missione Goldfinger* andiamo ancora meglio. Si comincia con il radiotelefono che consente al criminale di battere gli avversari a carte, si continua con la Bentley di Bond attrezzata come un laboratorio scientifico (trapani ai mozzi delle ruote, mitragliatrici, tubi lancia-olio e lancia-fumo, radar, seggiolino eiettabile), con il laser usato come strumento di tortura (Bond rischia di essere evirato e squarciato per mezzo suo), con la squadriglia di aerei al comando di Pussy Galore, che lanciano gas paralizzanti sul presidio di Fort Knox, e si finisce con una bomba atomica formato famiglia.

Con *Thunderball* siamo alla follia barocca (la scienza, dopo tutto, ha i suoi limiti). Prima dei titoli, Bond passeggia brevemente per le vie del cielo con un elicottero individuale. Muovendosi sott'acqua, come tanto spesso poi gli accade, utilizza oltre i normali respiratori una specie di sigaro che gli dà un'autonomia di quattro minuti. Quando si sente perduto, ingoia un mi-

---

(2) Si veda anche il compendio elaborato da Roberto Chiti e Mario Quargnolo (" Breve storia del *serial* ") per « Bianco e Nero », anno XV, n. 7, luglio 1954.

nuscolo radar che consentirà agli amici di localizzarlo e trarlo in salvo. I suoi nemici della « Spectre » mettono in azione una moto lanciamissili. Lui, dopo avergli opposto diavolerie di (possiamo dire) normale amministrazione, ricorre a un contatore geiger dissimulato in un orologio e ad una macchina fotografica a raggi infrarossi. La « Spectre », comunque, le studierà tutte prima di soccombere: ha cominciato facendo ammarare sott'acqua un bombardiere della NATO (con atomiche a bordo, e qui il film ha preceduto la realtà, come si sarebbe poi veduto a Palomares, al largo delle coste spagnole), continua con una serie di graziosi sommergibili tascabili per il trasporto delle bombe (anche qui, la realtà avrebbe imitato la fantasia), finirà con l'operazione « Disco volante », in apparenza yacht bello ma di pochi nodi che si rivelerà, dopo opportuna e istantanea trasformazione, un aliscafo rapido come il vento. Il tutto preceduto da una infernale macchina squarta-cristiani, equivalente del laser di *Agente 007: missione Goldfinger*, che Bond sperimenta suo malgrado in una clinica dove trascorre un periodo di riposo. Troppa roba. Il mucchio è così grosso che non si distingue più nulla. Al quarto appuntamento con lo spettatore era forse inevitabile giocare al rialzo. L'importante era non rinunciare alla formula, che consiste nel munire l'uomo delle macchine più poderose per renderlo forte e invincibile (visto che, senza quelle, è impotente come un verme). Formula che è una trasparente immagine della paura contemporanea: paura del mondo noto, paura dell'ignoto, paura di tutto.

La stessa formula fu adottata dai registi dei « serials » dell'altra guerra. Le macchine. Negli *Exploits of Elaine* (1915) c'è una radio piccolissima, una specie di *walkie-talkie* avanti lettera, che permette alla protagonista di comunicare (da bordo della nave su cui è prigioniera) con il suo lontano salvatore. C'è, anche, una torpedine teleguidata per il possesso della quale lottano, oltre Elaine e il detective suo protettore, agenti di molti governi in guerra. Le storie e le idee. Anche allora, i nemici del bene (della civiltà, dell'amore, della pace) erano organizzazioni misteriose (nei *Perils of Pauline*) o, addirittura, una banda di feroci criminali cinesi (negli *Exploits of Elaine*). Romantici e banali, quei lontani cineasti diedero alla banda il nome di « setta del serpente nero ». Altrettanto romanticamente, e con l'ambiguità scientifica in più, i nemici di James Bond sempre cinesi sono e fanno parte di un sindacato internazionale del crimine che ha nome « Spectre ».

Il gioco è sempre lo stesso. Che traesse origine, allora, dal romanzo di appendice del tardo romanticismo e, anche, dalle allucinazioni di Edgar Allan Poe, è facile da scoprire. Che, inoltre, a quelle fantasie grottesche ma avvincenti non fosse estraneo lo spirito colonialistico del capitalismo in espansione (con il relativo mito del « pericolo giallo »), non è certo azzardato supporre. Infine, che i « serials » francesi e americani invadessero i mercati occidentali alla vigilia e nel corso della prima guerra mondiale, non sembra proprio fosse un caso. Gli amabili studiosi del caso Bond hanno perduto, come si vede, una splendida occasione per fare un poco di sociologia comparata. Certo, avrebbero corso il rischio delle contrapposizioni meccaniche (sin troppo facili, date le premesse), ma avrebbero evitato di imbastire discorsi austeri sull'aggressività professionale e antidemocratica di James Bond, sul suo potenziale (o effettivo, a seconda dei gusti) nazismo. Giacché, in astratto, James Bond è nazista come tutto è nazista, mentre in effetti l'unica autentica espressione di

nazismo nel cinema degli ultimi anni è il « documentarismo » alla Jacopetti, che ha alle spalle precedenti ben più gravi del romanzo di appendice, dei « serials » e di Ian Fleming. E visto che siamo a botta calda, un confronto non meccanico fra *Thunderball* e *Africa addio* (splendida coppia di film giocati sulla violenza, sul sadismo, sulle macchine, sulle armi, sul meraviglioso e sul « favoloso » camuffati da realtà) servirebbe a rivelare molte cose e a impedire che si facesse di ogni erba un fascio, a vantaggio delle erbacce.

Sotto il segno della paura : un giudizio sospensivo

Studiando i romanzi di Fleming Eco nega saggiamente che la caratterizzazione del personaggio di James Bond nasca da ragioni ideologiche (razzismo, nazismo). « Fleming — spiega Eco — cerca opposizioni elementari: per dare un volto alle forze prime e universali ricorre a clichés, per identificare i clichés si rifà all'opinione comune ... Fleming è razzista nel senso in cui lo è ciascun illustratore che, dovendo rappresentare il diavolo, gli fa gli occhi obliqui ... È singolare che sia anticomunista con la stessa indifferenza con cui è antinazista e antitedesco. Non è che in un caso sia reazionario e nell'altro democratico. Egli è semplicemente manicheo per ragioni operative ». Questo Fleming. E Saltzman e Broccoli? Se la narrativa di Fleming è il trionfo accuratamente calibrato del luogo comune (il luogo comune è, al fondo, sempre reazionario, anche se non sempre pericoloso: talvolta basta una risata per distruggerlo), che cos'è la drammaturgia cinematografica di Saltzman e Broccoli?

Il cinema ha « inverato » James Bond. Davanti ai film, il modello letterario impallidisce. Il vero Bond ha la faccia, gli occhi, i colori (patinati), i gesti, i peli, il sorriso di Sean Connery. Partendo dal primo e finendo con l'ultimo, si nota che i film hanno acquistato in truculenza e in gigantismo quanto hanno perduto in ritmo e in ironia. Da *Agente 007 - Licenza di uccidere* a *Agente 007 - Thunderball* abbiamo assistito ad una progressiva gonfiatura della macchina narrativa. Il numero dei fatti, e dei fattacci, è aumentato. In compenso i fatti hanno smarrito, moltiplicandosi e dilatandosi, il mordente. In *A 007 - Dalla Russia con amore*, James Bond sapeva ancora scherzare con leggerezza: i suoi rapporti con il capo, il suo favoloso incontro con l'agente in Turchia (Pedro Armendariz), le sue battaglie con quella lunare virago della « Spectre » che era impersonata da Lotte Lenya, la lunga sequenza spiritosa e drammatica sull'*Orient Express* e infine la conclusione veneziana con la restituzione dell'anello, tutto ciò fluiva rapido e incisivo, con palese divertimento del regista. In *Thunderball*, invece, si va avanti a colpi di scena e boccacce, con gli squali che sbranano come le murene sbranavano nelle piscine neroniane, con i ghigni di un pessimo attore (Adolfo Celi), le interminabili faticate dei sommozzatori, e poi pistolettate, fiocinate, arpionate, cannonate ed esplosioni a catena, da togliere il fiato e la comprensione, e un girotondo di facce tutte inespressive, quella di Sean Connery più delle altre. Ogni cosa dev'essere meravigliosa (il colore, gli scenari naturali, le donne, le sorprese, le battaglie ecc.), ed è così effettivamente, con l'ovvio risultato che la meraviglia ammucchiata equivale a noia.

A mano a mano che si facevano più macchinosi (meno scattanti, meno acuti, meno ironici), i film diventavano più ottimisti. O, anche, più semplicisti. In *Thunderball*, i criminali della « Spectre » (i quali sembrano aver rinunciato alla oscura volontà di potenza che li muoveva, nei film precedenti, contro il genere umano: il dominio per il dominio, il male per il male) architettano un gigantesco ricatto ai danni della NATO. Un milione di sterline o vi facciamo saltare in aria, con le bombe atomiche, due città. Che è, per un film, una molla di partenza piuttosto pedestre e poco angosciante. Nessuno crede, neppure un momento, alla possibilità che questi goffi blackmailers mettano in atto la loro minaccia. Non solo, ma se si tratta unicamente di soldi, si finirà per trovare un accordo, figuriamoci. Era molto peggio, la faccenda era molto più preoccupante, quando l'allucinato cinese dottor No coltivava il suo pazzesco sogno di conquista del mondo. Già Goldfinger, che voleva fare man bassa dell'oro di Fort Knox, era più simile a un bandito terra terra piuttosto che a un folle assetato di potere. Qui, poi, con questi gangsters di *Thunderball* siamo alla cronaca nera.

Se in Fleming, l'agente 007 è tutto a seconda dei casi, anticomunista o antinazista, nei film appare più sfaccettato, e in progressiva evoluzione. In principio non è nemmeno anticomunista. È soltanto anticinese. Il fenomeno cinematografico nasce con il dottor No di *Licenza di uccidere*, un cinese cattivo, nemico della coesistenza americano-sovietica. Coincide con le manovre a largo raggio del capitalismo neocolonialistico nel Terzo Mondo e con la tentata esorcizzazione del comunismo sovietico grazie all'empirismo degli affari e ad una cooperazione politica così spregiudicata (romanzi di Fleming e film di Salzman e Broccoli sono inglesi) da ignorare o svalutare anche le più gravi divergenze ideologiche fra i due blocchi. Resiste bene, in tutto questo, il venerando « pericolo giallo », che fu un bel pretesto dei « serials » e che qui fa la sua parte, più o meno scopertamente (puzzo di Cina cattiva c'è dappertutto, anche in *Thunderball*, mentre fino a *Goldfinger* la presenza cinese era addirittura esplicita).

Complicandosi nell'apparato scenografico e appesantendosi nel ritmo, i film diventano — si diceva — semplicisti e ottimisti. È vero che la presenza sempre più massiccia delle macchine mostra come non ceda (semmai, il contrario) quel senso di paura che rappresenta la matrice psicologica del loro successo. Parrebbe una contraddizione, ma non lo è. Il « gioco al rialzo » nella meccanizzazione non corrisponde ad un aumento inconscio della paura (più l'uomo si sente solo e disarmato, più si circonda di potenti difese immaginarie) ma rivela invece il tentativo di acuire artificialmente il senso di insicurezza tanto da farlo diventare una specie di alibi, una maniera per accantonare l'inquietudine visto che ormai appare così stravagante e assurda. In tal modo, l'esaltazione esasperata della macchina può essere una via per sfuggire alla paura. Una via nevrotica, si capisce, perché la paura dentro resta, ma è, almeno, un risultato provvisoriamente positivo. Poi, si vedrà. È lo stesso ritmo di *Thunderball* (la sua progressione narrativa che procede faticosa, a cerchi concentrici sempre più larghi, effetto su effetto, fragore su fragore, ghigno su ghigno, colore squillante su colore squillante) che giustifica questa interpretazione.

Certo, nulla è risolto, ma cos'è l'ottimismo degli anni 60 se non questo? E, bene o male, l'evoluzione di James Bond da film a film proprio questo ottimismo va cautamente diffondendo. Il terrore della distruzione dell'umanità è stato lentamente riassorbito, Emilio Largo col suo ricatto come potrebbe esser preso sul serio? *L'ultima spiaggia* e *Dr. Strangelove* (Il dottor Stranamore) sono ormai lontani. Passeggiando, scherzando o volando con ragazze tremendamente soffici e dolci (e perfide quel minimo da stuzzicare un erotismo abbastanza stanco dopo tanta meccanica applicazione, quando anche l'amore è fatica), James Bond guarda al futuro con serenità. Sdraiato sul fondo di una barca, seduto in una gondola, scodellato dal paracadute su un morbido prato o issato con un cavo a bordo di un aereo (come accade agli astronauti), l'agente del servizio segreto si tiene stretta la sua pupa. La civiltà tecnologica e il benessere sono pronti ad accoglierli fra le loro braccia. Se non fa paura nemmeno più il comunismo, di che cosa dovremo aver paura? Il cinema la sa più lunga di Fleming.

Queste belle, intricate, gonfie, smaltate e fragorose storie non aiutano, no, l'intelligenza. Spingono verso il torpore. Sono, loro, macchine torpide, che si muovono a fatica. Hanno un linguaggio per nulla originale, vivono sulla iterazione e la dilatazione dei luoghi comuni (narrativi, visivi, ritmici). Sta bene, ma sono davvero fatti negativi? Fausto Antonini, da avvertito psicologo, distingue fra positivo e negativo. James Bond è negativo perché: diminuisce nello spettatore il senso autentico del reale, fa venire a galla superficialità e infantilismo psichico, induce ad accettare passivamente le banalità dei conflitti reali ridotti al livello della standardizzazione. Però è anche positivo, perché: fuga il sentimentalismo morboso e romantico, è un tentativo di liberazione dell'uomo dal senso di colpa, dalla retorica dell'aggressività e da quella del misticismo evasivo. Conclude Antonini: « Naturalmente un uomo psichicamente adulto e spiritualmente maturo non può interessarsi delle avventure di 007 che criticamente, restando con l'amara delusione dell'infantile squallore di questo personaggio burattinesco. Ma nel fenomeno singolare del suo successo c'è anche un'invocazione della psiche collettiva, che va amorosamente, studiosamente raccolta e ascoltata, interpretata e favorita e non mai negata o tradita. È una invocazione urgente di vitale libertà e perciò è sacra come ogni profonda, schietta espressione della volontà di vivere della natura vivente ».

È probabile che lo psicologo, qui, sia ottimista per amore di causa e di mestiere. Ma, poiché il suo ottimismo è meno meccanico di quello cui si ispirano i film e il loro linguaggio, accettiamolo, se non altro come augurio. Quel poco, o quel tanto, di positivo che anche il cervello e le gesta di James Bond-Sean Connery lasciano trasparire sullo schermo non va trascurato. Forse, in quest'aria di coesistenza politica ideologica e culturale, l'ottimismo di James Bond non è altro che un implicito invito al sonno, e, chi lo può dire, forse il sonno oggi è salutare. Se così fosse, meglio addormentarsi felici che angosciati, Antonini avrebbe ragione. Ma se il sonno, anche oggi, in quest'aria di fiacca coesistenza, fosse malattia invece di salute, dove lo dovremmo mettere il nostro James Bond? In attesa di saperlo, lasciamolo giocare con le sue macchine e le sue pupe. A mettersi da qualche parte, e magari a scomparire, ci penserà lui.

Note

Tipi e situazioni del film western (appunti)

PREMESSA

Naturalmente questo esame è — e non potrebbe non essere — lacunoso. Infatti, è umanamente impossibile avere visto, ricordare e quindi ripensare, tutti i film western apparsi dalle origini del cinema a oggi. Non parliamo poi della documentazione, la quale — per vari motivi già altrove espressi (1) — *è fra le più difettose della storia del cinema. Quindi, fra gli scherzi della memoria, la vistosità delle omissioni e la carenza della documentazione non ci muoviamo certamente su un terreno allegro. Tanto varrebbe — potrebbe allora obiettare qualcuno — non farne niente. D'altra parte, con siffatte osservazioni la cultura cinematografica sarebbe ancora all'anno zero. La cultura cinematografica si nutre e si fortifica, più di ogni altra, con la somma incessante di « proposte » ognuna delle quali è come un sassolino gettato in un placido specchio d'acqua che genera un cerchio e gli infiniti altri concentrici.*

Inoltre, nel caso specifico, non vediamo proprio la necessità di un « excursus » completo (in teoria possibile), per la semplice ragione che la sostanza del discorso rimarrebbe comunque immutata. Una quantità di citazioni, meramente matematica e corporea, non sposterebbe la tesi. La quale è nata dal desiderio di catalogare l'affascinante repertorio del film western, separando gli immutabili e sempre diversi tipi e situazioni, per individuare in essi, con la radice comune, le variazioni del tema. Variazioni, si badi, che talvolta appaiono come tentativi polemici di « revirement des alliances » e tal altra come semplici espedienti per indorare una dialettica rozza, elementare e pur così stimo-

---

(1) Come ho scritto in *Ripensando a Ombre Rosse* (« Bianco e Nero », Roma, anno XVIII, n. 11, novembre 1957), il western dopo Hart e sino a *Stagecoach* non è stato preso sul serio da alcuno. Per questo, più degli altri generi cinematografici, soffre di una spaventosa carenza di documentazione. La riabilitazione avvenuta dopo *Stagecoach* sta tentando una difficile analisi retrospettiva.

lante e viva. Tuffandoci, a piene mani, in questa « commedia umana » della frontiera statunitense, pensiamo di avere « pescato bene e pescato male » — e ciò è pacifico — ma anche di avere delineato un quadro sufficientemente movimentato dei fatti e dei personaggi che caratterizzano il film western. Nella scelta degli esempi abbiamo, di preferenza, evitato i classici (2) *per concedere più spazio a film meno noti. E, ripetiamo, nei limiti del possibile, abbiamo costantemente cercato di puntare sulla qualità e su una certa elasticità, ben sapendo dell'inutilità di sforzi puntigliosamente cronologici o rigidamente enciclopedici.*

I BUONI INDIANI

Il film western nei confronti degli indiani è stato — ed è — particolarmente incostante. Abbiamo conosciuto, pertanto, « feroci selvaggi », « i selvaggi », « i buoni selvaggi » di stampo rousseauiano, « gli indiani », « i buoni, leali, saggi indiani, difensori della loro terra dalle prepotenze dei bianchi ». Nella storia del cinema della prateria coesistono opere — anche di valore — di contrastante ispirazione. Tuttavia, come i corsi e i ricorsi di vichiana memoria, ci sono periodi in cui una delle posizioni prevale sull'altra, specie sotto l'influenza di un film chiave che condiziona una serie di pellicole di analoga tematica. A nostra scienza, comunque, il film più faziosamente filo-indiano è Ramona *(Ramona, 1928) di Edwin Carewe* (3), *mentre il film più rigorosamente filo-indiano è il vigoroso* Massacre *(Un popolo in ginocchio, 1933) di Alan Crosland. Però, questi non sono western. Le ragioni degli indiani sono difese con civile sdegno nel western classico* Wyoming *(Terra nostra, 1926) di W. S. Van Dyke. Il film contrappone l'ottusità del maggiore Hopkins — fanatico seguace del detto « Il miglior indiano è sempre quello morto » — alla nobile saggezza del capo Alce Bianco: « Questa terra è nostra e non conosco altri territori dove gli Araphai possano cacciare e vivere liberamente. Qui sono nati i nostri padri. Un tempo i visi pallidi uccisero i nostri bufali e bruciarono le nostre capanne ... Tutto questo è però lontano da noi e noi lo abbiamo dimenticato. Ma ora non ci faremo più cacciare e, se dovremo morire, sapremo farlo da uomini liberi ». Una pagina struggente sulle ingiustizie perpetrate agli indiani l'abbiamo trovata anche in* Cimarron *(id., 1960) di Anthony Mann. È quella che ci mostra la piccola graziosissima indiana che si presenta alla scuola dei bianchi tutta agghindata e volenterosa di apprendere, ma viene respinta per la solita meschina questione di pelle.*

---

(2) Altri esempi si potranno trovare nel già citato studio *Ripensando a Ombre Rosse*, in *Prima di Broken Arrow* (« Bianco e Nero », Roma, anno XVI, n. 3, marzo 1955) e in *William S. Hart, l'uomo taciturno* (« Bianco e Nero », Roma, anno XVII, n. 3, marzo 1956).

(3) Sulle varie versioni di *Ramona* e sulla contrastante posizione del cinema nei confronti degli indiani si veda il già citato studio *Prima di Broken Arrow*.

L'UCCISORE DEL PADRE

Su molti eroi del West incombe l'ineluttabile destino di vendicare la morte del padre, ucciso a tradimento dal fellone di turno. La ricerca del vile è lunga e seminata di pericoli. Il protagonista di The Last of the Duanes, *che ha avuto almeno tre versioni cinematografiche, deve assolvere appunto questo compito di morte* (4). *E non è, si capisce, il solo.* The Iron Horse *(Il cavallo d'acciaio, 1924) di John Ford mostra appunto le peripezie del giovane David Brandon (George O'Brien) che si mette sulle tracce dell'assassino del proprio padre. Il delitto è avvenuto quando David era ancora un ragazzo. Un giorno suo padre, un ingegnere tenace assertore della ferrovia transcontinentale, lo aveva portato in mezzo alla prateria per mostrargli i luoghi in cui sarebbero state calate le traversine. Gli indiani sorprendevano i due. Scoperto fra essi un bianco, il padre esclamava, forse con la speranza di trovare solidarietà (si ricordi, a questo proposito* The Aryan, *1916, di Reginald Barker con William S. Hart), « Ma tu sei un bianco! ». E l'altro, il viscido Deroux, lo uccideva per difendere il suo segreto. David, nascosto, poteva vedere solo un particolare dell'uccisore: una mano mutilata di tre dita. Era un indizio sufficiente per l'immancabile vendetta finale. Una sorpresa, sempre nei limiti riaffermati nella premessa, si può trovare in* Law of the Lawless *(La legge dei fuorilegge, 1963) di William F. Claxton. Il triste e severo Clem Rogers (Dale Robertson), scoperto in Joe Rile (Bruce Cabot) l'uccisore del padre, rinuncia alla vendetta da tempo assaporata e getta la pistola davanti all'uomo che da anni accanitamente perseguitava. E il film si chiude su questo malinconico e, in certo senso, ambiguo perdono.*

LE INCOERENZE

Anche senza seguire le drastiche delimitazioni di Antonio Chiattone per il quale un autentico film western può svolgersi soltanto « all'ovest del Mississippi » dal 1848 al 1862, non si possono non notare in certi film della prateria fastidiose intrusioni, che si risolvono in veri e propri pugni in un occhio per lo spettatore. Negli autori di tali film « misti » c'è il desiderio di seguire nuove strade, ma i risultati lasciano, nel migliore dei casi, perplessi. Per esempio, cosa c'entra la prima guerra mondiale col film western? Eppure, non mancano di queste interpolazioni. In The Canyon of a Light *(Botte da orbi, 1926), Tom Mix organizza addirittura uno squadrone di cow-boys per il fronte francese. Fra i volontari c'è anche il giovane Dane, il quale muore in un serrato corpo a corpo nonostante una terribile lotta sostenuta coi tedeschi da Tom per salvarlo (si pensa inevitabilmente a situazioni analoghe in* The Big Parade *di Vidor e in* The Noah's Ark *di Curtiz, opere coeve e dichiaratamente « belliche »).*

(4) *The Last of the Duanes* è stato interpretato nel 1919 da William Farnum (regista Gordon Edwards), nel 1930 da George O'Brien (regista Alfred Werker), nel 1941 da George Montgomery (regista James Tinling), A nostra conoscenza solo il secondo è venuto in Italia con il titolo « L'ultimo eroe ».

Anche in Flaming Guns *(Pistole fiammeggianti, 1933) di Arthur Rosson, l'« hero » — sempre Tom Mix — si arruola e il film si apre appunto con il suo ritorno in patria dopo la vittoria. Naturalmente, durante l'assenza del prode, i malvagi prevalgono, ma Tom Mix, che non ha i dubbi di Amleto, rimette ben presto a posto « i tempi sconnessi ».*

E, pur volendo largheggiare, suscita perplessità l'impiego di certi mezzi di trasporto come l'aeroplano (visto, per esempio, in un film di Tom Mix) o come le biciclette e le motociclette. (In Back in the Saddle, *1941, di Lew Landers — come ricorda Antonio Chiattone — per radunare le bestie e farle fuggire da un dato posto, senza dare nell'occhio ai « cattivi » è organizzata una corsa di biciclette e di motociclette, a ciascuna delle quali è attaccata dietro una latta vuota per ottenere baccano e quindi far scappare le mandrie nelle praterie). Più tollerabile, anche se non proprio ortodosso, ci sembra l'uso dell'automobile, scorta in diversi western.*

Il villaggio dei banditi

In molti western i banditi vivono in villaggi segreti e inaccessibili. La popolazione è in genere mista essendo composta di bianchi fuorilegge e di indiani fieramente passivi (The Rainbow Trail *ovvero « L'aquila solitaria », 1932 di David Howard) o loscamente collaboratori. I banditi vi tengono prigioniera la fanciulla audace, avventurosa e ingenua, rapita, giovanissima, alla famiglia. Spetta all'eroe il non facile compito di penetrare nel durissimo covo e di liberare la bella in cattività. L'eroe agisce per mandato ricevuto da un morituro — che prima di lui aveva tentato invano l'impresa impossibile* (The Rainbow Trail) — *oppure perché è parente della prigioniera* (The Riders of the Purple Sage, *da Zane Grey). Nel già citato* Aryan *di Reginald Barker, Steve Denton (William S. Hart), rovinato al tavolo da gioco per le male arti di una femmina da saloon, costruisce, con un gruppo di disperati, un villaggio fra le montagne. I* Comanceros *(The Comancheros, 1961) di Michael Curtiz, presenta la strana comunità dei Comanceros, amici e sfruttatori degli indiani che sarebbero vissuti, ignoti al mondo come gli abitanti di Sangrilà, tra le montagne del Texas. I Comanceros, curioso impasto di nequizie e di cavalleria alla spagnola, con nacchere e martiglie, sono alla fine dispersi dai valorosi rangers. Il capo dei fuorilegge può avere la cattiveria cronica di un Don Rodrigo o la mesta nobiltà dell'Innominato. Partecipa di quest'ultima natura il succitato Steve Denton, il quale, toccato nei suoi sentimenti repressi dalla coraggiosa Mary Jane (una Lucia, a suo modo, del Far West), lascia i compagni di rapine e si dirige solo verso l'immensa prateria.*

I difensori della legge

Basta un solo esempio e mirabile, il film Law and Order *(I moschettieri del West, 1932) di Edward L. Cahn. L'azione si svolge a Tombstone, oppressa da una banda di tirannelli. I banditi son forti e decisi, la popolazione « sana »*

non osa fiatare. Ma ecco giungere sul posto i moschettieri del West, quattro audaci convinti assertori della giustizia e della libertà. Cominciano col presidiare la sala delle elezioni e, per la prima volta, i loschi detentori del potere, maestri nei brogli e nelle intimidazioni elettorali, non hanno partita vinta. Cresce così la loro rabbia e la loro sete di vendetta. Ma lasciamo la parola a Osvaldo Campassi: « Il film scende in profondità, chiarisce i sentimenti dei personaggi ricercando una giustificazione intima al loro modo di agire, sia nel bene che nel male ... Ricordiamo la sequenza del colloquio del capo (un superbo Walter Huston) con un condannato a morte salvato dal linciaggio. Le parole sono così umane e hanno un senso così elevato e generalizzatore, che il condannato si convince serenamente, nella sua tragedia, di dover morire perché ha infranto la legge. E sarà un grande esempio che i fatti dimostreranno poi materialmente. E ricordiamo ancora la sequenza durante la quale i moschettieri, chiusi in una camera dell'albergo, appena dopo l'uccisione di un loro compagno, attesi fuori dai nemici più irriducibili sentono che il coraggio viene loro a mancare e cominciano a dubitare della riuscita della loro missione. Poi verrà la reazione al dubbio e alla paura: saranno le parole del capo a rompere quel cerchio di scoraggiamento ... » (5). *Pesa, sin dall'inizio, su questi quattro eroi un senso di morte. E, infatti, nella sparatoria finale la morte livellerà vincitori e vinti; soltanto uno dei quattro* (6) *riuscirà a salvarsi e a lui non resterà che la soddisfazione di assistere all'alba della giustizia nel West senza legge.*

A proposito. Mancavano circa vent'anni alla realizzazione di High Noon *(Mezzogiorno di fuoco, 1952) di Fred Zinnemann, dove lo sceriffo Gary Cooper esce indenne dalla sparatoria con quattro esercitati « pistoleros ».*

Gli inganni consolari

Non mancano i casi in cui l'eroe per portare meglio a compimento i suoi disegni si finge morto, malato, ferito o dormiente. Sono, queste, situazioni felici in partenza, poiché lo spettatore aderisce sempre e, quando il protagonista reagisce secondo i piani, prova un'intima consolazione, una soddisfazione perfetta. In Destry Rides Again *(Il re del Far West, 1932) di Benjamin Stoloff, i nemici sono riusciti a mandare in prigione, con false accuse, Tom Destry, cioè Tom Mix. Di ritorno dal carcere l'implacabile raddrizzatore di torti sembra cambiato. I nemici che, al sentore del suo rientro, stavano già per cambiar aria, esultano. Quell'uomo invecchiato, cadènte, che tossisce penosamente non fa più paura ad alcuno. E si preparano all'agguato finale. Spavaldi e truculenti,*

(5) Osvaldo Campassi: *Riverberi di un filone d'oro,* in « Cinema » n.s. n. 39, 30 maggio 1950. *Law and Order,* sceneggiatura di Tom Reed e John Huston, con Harry Carey, Walter Huston, Lois Wilson, Raymond Hatton e Russell Hopton.

(6) Secondo il ricordo di Campassi muoiono tutti e quattro gli eroi. Noi ricordiamo diversamente. Sugli scherzi della memoria si veda, eventualmente, *Difficoltà e necessità degli studi cinematografici,* in « Bianco e Nero », anno XXIV, n. 11, novembre 1963).

tre bravacci lo affrontano al saloon, mentre sta bevendo una casta bibita. « Avreste bisogno di ben altro! » gli dicono con fare provocatorio. Ma egli, mansueto e timido, risponde con un filo di voce: « Avete sempre voglia di scherzare voi, io purtroppo ... ». Non lo lasciano finire e vilmente gli sono addosso. Ma ecco che la scena si trasforma. Il falso agnello allunga un violento pugno al primo che gli capita a tiro e lo distende sul pavimento, poi cava la pistola nascosta e fa fuoco. I bravacci fuggono precipitosamente con il terrore negli occhi. Tom è sempre il re del Far West.

Un'altra sequenza molto indicata in tal senso si trova nel film Gunfight at the O.K. Corral *(Sfida all'O.K. Corral, 1957) di John Sturges. Wyatt Earp e Doc Holliday, alla caccia di alcuni pericolosi criminali, fingono un sonno profondo ravvolti nelle loro coperte nel mezzo di un bosco. La notte è silenziosa e i criminali, che li hanno individuati, si avvicinano al bivacco senza fare un solo passo falso. Estraggono le pistole, prendono la facile mira, ma sono preceduti, come il pubblico voleva, dai due falsi dormienti i quali, con implacabile precisione, li fanno fuori tutti e tre prima che possano premere il grilletto. Non si sente una voce, non un grido, non uno stormir di fronde solo le armi di Earp e di Holliday parlano il loro linguaggio di morte.*

Il cavallo

Nel cinema western, è stato detto e ripetuto sino alla noia, il cavallo è un personaggio di primissimo piano, un eroe alla pari col cavaliere. Se avessero conosciuto la storia di Roma, i cavalieri del selvaggio West non si sarebbero per nulla scomposti della follia di Caligola, che aveva nominato senatore il suo cavallo, anzi, avrebbero trovato la faccenda perfettamente logica, naturale. Nel film western, inoltre, Baiardo, Rubicano, Babieca rivivono in Fritz (il cavallo di William S. Hart), in Tony (quello di Tom Mix), in Tarzan (di Ken Maynard), e in altri intelligenti destrieri, vere « bestie superbe » per dirla con l'Ariosto. Molto spesso il cavallo è il « deus ex machina » della situazione, addirittura il salvatore dell'eroe. In Rider of Death Valley *(La galoppata della disperazione, 1932) Tony attraversa da solo il deserto per portare agli avamposti della civiltà un messaggio del padrone sfinito dagli stenti e dalla sete. E il salvataggio non tarderà ad arrivare, In* Teath *(La foresta in fiamme, 1924), di John Blystone, il cavallo porta in salvo il padrone e la sua ragazza nel mezzo di un colossale incendio della prateria. « A un tratto — si legge in una cronaca del tempo — dalla fornace si vede apparire Tom, cavalcando Tony e tenendo fra le braccia la fanciulla salvata ».*

Il cavallo, per difendere il padrone, se è necessario anche uccide. Ciò avviene, per esempio, nel già citato Destry Rides Again. *Il malcauto « vilain » tenta la fuga balzando in sella a Tony. Tom Mix non si scompone, gli grida solo: « Tony, dirgli che scenda! ». E allora il nobile animale s'impunta, salta, scalcia, ha balzi da belva, scarti repentini, finché il cavaliere indesiderato perde l'equilibrio e si sfracella al suolo. Il cavallo, infine, dà una mano, se così si può dire, al padrone, eroico fino alla temerarietà, ma impacciato con le donne. Prima del fatidico « The End », con una bene assestata spinta del muso, lo getta fra le braccia dell'amata.*

La spalla

Nelle sue peregrinazioni per l'immenso West, il cavaliere errante generalmente non è solo. Si porta infatti dietro un compagno spesso più anziano, dalla barba incolta, lesto a menar le mani e a premere il grilletto, ma meno autorevole del capo. Il pubblico non lo prende troppo sul serio e ne ammira soprattutto il lato lepido e quel coraggio indifferente e sornione che lo porta a compiere qualsiasi operazione rischiosa come fosse la cosa più naturale di questo mondo. Fra le spalle più popolari ricordiamo George « Gabby » Hayes compagno, di volta in volta, di Bill Boyd (nella serie Hopalong Cassidy), di Roy Rogers, di John Wayne. « Il suo volto grinzoso, il sorriso sdentato e la barba incolta e sbilenca hanno fatto divertire più generazioni » (7). *Il « vecchietto », sempre così chiamato anche se a conti fatti non è poi tanto decrepito, è continuamente impegnato a moderare il capo e a trarlo d'impaccio da situazioni ingrate. Rammentiamo una sequenza di* Smoke Lightning *(Fulmine, 1933) di David Howard. George O'Brien, ingiustamente accusato di omicidio, langue in prigione. Ma fuori c'è la spalla che vigila e prepara il piano della giusta fuga. Alf, così si chiama, si mette sulla strada sotto la finestra della cella, mentre dall'alto George cala uno spago. La strada è deserta e Alf ha il compito di assicurare allo spago una grossa pistola. Nel momento più delicato, appare il noioso pastore protestante, che si avvicina ad Alf, sulle spine, per sciorinargli un sermone su Giona e la balena. Il pastore parla e parla, mentre lo spago ondeggia sul muro bianco di sole. È una sequenza, tra la « suspense » e la lucida ironia, di saporoso effetto.*

I mezzi leciti

Poco sopra, abbiamo espresso una preoccupata sorpresa per l'inserimento nei film western di aerei, biciclette, motociclette. I grandi mezzi di trasporto del West, a parte cavallo e carovana, sono indubbiamente la diligenza e il treno. E il cinema li ha degnamente celebrati, in opere che rimarranno. Diligenze e treni nei loro avventurosi viaggi tra le sterminate praterie e le montagne rocciose si prestavano magnificamente agli assalti degli indiani e di pericolosi fuorilegge. I vari motivi fioriti attorno alla diligenza si trovano in certo senso riassunti nel film di Lewis Seiler Frontier Marshal *(Un amore alla frontiera, 1934), storia di amore e di avventure ambientata a Tombstone nel 1890. In tale pellicola, infatti, si rinviene la diligenza «galeotta » (molte testoline bionde o brune affrante dal deprimente viaggio si chinavano sulle robuste spalle del vicino, naturalmente eroe della vicenda), e poi la diligenza degli assalti e dei contrassalti. Prima l'eroe — che è George O'Brien — assalta la*

---

(7) Claudio Bertieri e Roberto Chiti: *George « Gabby » Hayes,* in « Filmlexicon », vol. III, Roma, 1959, edizioni di « Bianco e Nero ».

corriera per liberare la bella, che sta per correre un grave pericolo, poi, in compagnia dell'amico, sale a sua volta sul veicolo e continua il viaggio. E quando i veri manigoldi attaccano di nuovo la diligenza la reazione dei due impavidi li mette ben presto in fuga. E del treno? Del treno si può dire che ha praticamente aperto la storia del film western in The Great Train Robbery *(L'assalto al treno, 1903) del patriarca Edwin S. Porter. La pellicola si ispirava all'audace rapina ferroviaria del 2 giugno 1899 perpetrata dal «Pazzo selvaggio» una banda capeggiata da Butch Cassidy, che aveva raccolto l'eredità della famosa gang di svaligiatori di treni James-Younger. Dai primordi a oggi si sono viste parecchie lotte sul tetto di treni in corsa, si è vista anche la galleria «livellatrice» — quella che «pialla» i reprobi (es. nel già ricordato* Smoke Lightning), *ma la situazione è tipica del settore avventuroso in genere, e in particolare del serial. Piuttosto merita un fugace cenno la gara generosa degli indomiti cavalli col cavallo d'acciaio, una gara che Tony, Fritz, Tarzan non potevano non vincere.*

La grande carovana

La grande carovana dei pionieri, che tra mille insidie attraversa un territorio affascinante e vergine, è uno dei motivi più alti e solenni del cinema western. The Covered Wagon *(I Pionieri, 1923) di James Cruze e* The Big Trail *(Il grande sentiero, 1930) di Raoul Walsh sono considerati ancor oggi come modelli insuperati. Tratto da un romanzo di Emerson Hough* The Cowered Wagon *narrava il lungo viaggio, intrapreso nel 1840, da una carovana di pionieri diretti nell'Oregon. Poi una parte di essi si dirigeva verso la California alla notizia della scoperta dell'oro. Ha scritto Lewis Jacobs: «E la rievocazione del lungo viaggio, delle fatiche dei pionieri, i volti duri e decisi degli uomini, delle donne e dei bambini, le lunghe panoramiche dei vasti spazi deserti, delle file interminabili di carri snodantisi verso l'ignoto, delle mandrie di bestiame che guardavano i fiumi, portarono una ventata di freschezza sugli schermi»* (8). *Alla fine del film non mancava (e non stonava) la nota edificante. Uno dei pionieri prendeva una palata di terra dell'Oregon («terra ricca, nera, lucente, quasi un simbolo di vittoria dopo le tremende difficoltà», ha detto Adolph Zukor), mentre gli altri si inginocchiavano e pregavano. Più spiccio, ma non meno efficiente, si è dimostrato* The Big Trail, *dove l'eroe oltre alle note insidie della natura selvaggia e degli indiani, doveva fronteggiare anche la proterva aggressività di Jack il rosso, temibile bandito, che egli riusciva a uccidere nel corso di un duello mortale in una foresta innevata. Spigolando su un terreno meno calpestato, secondo gli iniziali propositi, vogliamo ora ricordare l'assalto degli indiani alla carovana di cui fa parte Tom Mix nel film* **** (9) *(«Il cavaliere senza tregua»). Jessie, l'ardimentosa fan-*

---

(8) Lewis Jacobs: *L'avventurosa storia del cinema americano* (edizione italiana) Einaudi, Torino, 1952.

(9) Nonostante lunghe ricerche non è stato possibile trovare i titoli originari di questi due film. «Il cacciatore di bisonti», presentato in Italia dalla Pittaluga nel

ciulla di Tom, Tony, il cavallo cui mancava solo la parola, e lo stesso Tom Mix faticavano non poco a liberare il cerchio dei carri dalla stretta indiana. Solo l'intervento dell'esercito riesce, in fondo, a disperdere i pellirossa.

L'ALCOOLIZZATO

Personaggio tipico del vecchio e selvaggio West è l'alcoolizzato. L'alcoolizzato è, se così si può dire, estrinsecato nella figura leggendaria di Doc Holliday, un dentista fallito, che fu ucciso nel 1881 (aveva quarantacinque anni) da una fucilata sparatagli alle spalle da un certo Morgan, in una taverna di Tombstone. Doc Holliday è, a pensarci bene, anche il dottor Boone di Stagecoach. *L'alcoolizzato, come appunto il dottor Boone di* Stagecoach *e come il Doc Holliday di* Gunfight at the O.K. Corral *è anche estremamente fatalista, cavalleresco e signore. Talvolta l'alcoolizzato si « degrada » nell'ubriaco fradicio che terrorizza il saloon e che l'eroe definitivamente sistema, mentre fuori tutti attendono in ansia* (Frontier Marshal). *Un posto a sé nella ideale galleria del tipo è quello occupato da Dudds, il vice sceriffo di* Rio Bravo *(Un dollaro d'onore, 1958) di Howard Hawks. Dudds (Dean Martin) implora una bottiglia di whisky con gli occhi mansueti e umidi dell'animale ferito.*

Nel film di Phil Rosen Two Gun Man *(La caverna del diavolo o L'antro della morte, 1931) un proprietario di saloon, certo Tulliver, sia detto fra parentesi farabutto della più bell'acqua, ha l'idea, non certo strana, di far depositare le pistole dei clienti all'ingresso del locale. « Alto là, piccioncini miei — dice un suo uomo barbuto e mellifluo — consegnatemi le vostre armi! ». Siccome l'uomo è barbuto, mellifluo, ma anche robusto e deciso, tutti obbediscono senza far storie. La precauzione, spiega comunque il mezzo colosso, è dovuta ai cattivi consigli dell'alcool.*

GLI AMICI NEMICI

Da quando lo sceriffo Pat Garrett uccise a Fort Summer il criminale Billy the Kid, suo ex compagno di scorrerie (14 luglio 1881), la leggenda americana si è arricchita di un altro suadente motivo, quello cioè del fuorilegge che, passato dalla parte dell'ordine, è costretto a uccidere il vecchio camerata, rimasto a battere da solo le strade del West. A parte gli innumeri film su Billy the Kid e sulla sua fine, il motivo, con variazioni, si ripete in numerose pellicole. Nel primo Cimarron *(I pionieri del West, 1931) di Wesley Ruggles le sequenze iniziali ci mostrano Yancey Cravet che fraternizza con l'amico bandito — un certo Kid — giunto nel suo bivacco. Poi, con lo svilupparsi del-*

1926 con una generica indicazione della produzione (« Unity »), dovrebbe essere *In the Days of the Thundering Herd* del 1914. « Il cavaliere senza tregua », pure presentato nella medesima occasione e con la stessa indicazione sulla produzione, non è stato del pari individuato. Cogliamo l'occasione per ribadire il nostro convincimento sul titolo originale del film « Terra nostra » che è *Wyoming* e non *War Paint,* come affermano il Pasinetti e altri venuti dopo di lui.

l'azione, lo stesso Yancey Cravet uccide l'amico che aveva assaltato la banca di Osage. Nei Texas Rangers *(I cavalieri del Texas, 1936) di King Vidor, Fred MacMurray, dopo avere ucciso Lloyd Nolan (il bandito che non si era redento) domanda perdono in ginocchio al Signore. Anche questo è un tipico esempio della dialettica Garrett-Billy the Kid. Una variazione notevole si può trovare in* North West Mounted Police *(Giubbe rosse, 1940) di Cecil Blount De Mille. Dan Duroc (Akim Tamiroff) e Tod MacDuff (Lynne Overmann), amici per la pelle, passano poi, per un seguito di circostanze, in due avversi campi. Ed ecco che si incontrano, l'uno difensore e l'altro attaccante di un forte. Dan Duroc, che scorge per primo l'amico, con un tiro ben azzeccato gli fa saltare la nappina del berretto. Per tutta amichevole risposta Tod, tiratore quanto lui esperto, gli porta via il cinturone. Dan allora replica spazzando via i bottoni della giubba di Tod, il quale, a sua volta spezza la cinghia dei pantaloni di Dan, che si afflosciano sulle caviglie. Ma una sentinella, non intuendo il gioco e credendo MacDuff in difficoltà, colpisce a morte Dan Duroc. Mac Duff corre allora verso l'amico agonizzante che lo guarda con una mesta aria di interrogazione e di rimprovero. Tod si china su di lui e piangendo gli dice: « Perché sei stato così imprudente mio povero vecchio porcospino? ».*

Il motivo prende colorazioni diverse nei film che mostrano un prigioniero e la sua scorta costretti a una lunga consuetudine. Ecco appunto Seven Ways from Sundown *(Sette strade al tramonto, 1960) di Harry Keller. Un giovane ranger ha l'incarico di catturare un temibile bandito responsabile della morte del fratello. Vi riesce e, da tale momento, il film segue lo svilupparsi di una strana amicizia tra i due, tuffati nell'immensa e struggente solitudine di un continente in gran parte vergine. Nei bivacchi notturni, entro capanne inaccessibili e lungo le polverose piste del nuovo mondo, insomma durante l'infinita marcia di avvicinamento alla civiltà (che per il badman significa la forca), nasce tra uomo di legge e fuorilegge un sentimento di affettuosa stima, che però lascia entrambi sulle rispettive posizioni di fondo. L'aggrovigliata situazione è sciolta dalla morte del criminale ucciso in un rapido scontro con l'amato nemico.* 3:10 to Yuma *(Quel treno per Yuma, 1957) di Delmer Daves non si discosta dal tema; l'agricoltore Dan Evans è messo a custodire in una camera di albergo il bandito Ben Wade, ma ben presto i due fraternizzano, guardinghi. Del resto, il motivo — specificatamente di* Seven Ways from Sundown *— è stato ripreso, per esempio, anche in quel capriccio italiano che è* Il Federale *(1961) di Luciano Salce, che racconta la lunga marcia verso la prigione del catturato professore antifascista e del suo catturatore, l'ottuso « federale ». Nel ridondante* Duel in the Sun *(Duello al sole, 1947), film più di David O. Selznick che di King Vidor, il duello all'ultimo sangue è combattuto tra la scatenata « selvaggia » Pearl Chavez (Jennifer Jones) e l'amato Lewt McCanles (Gregory Peck). La ragazza uccide l'uomo ed è a sua volta colpita a morte da lui.*

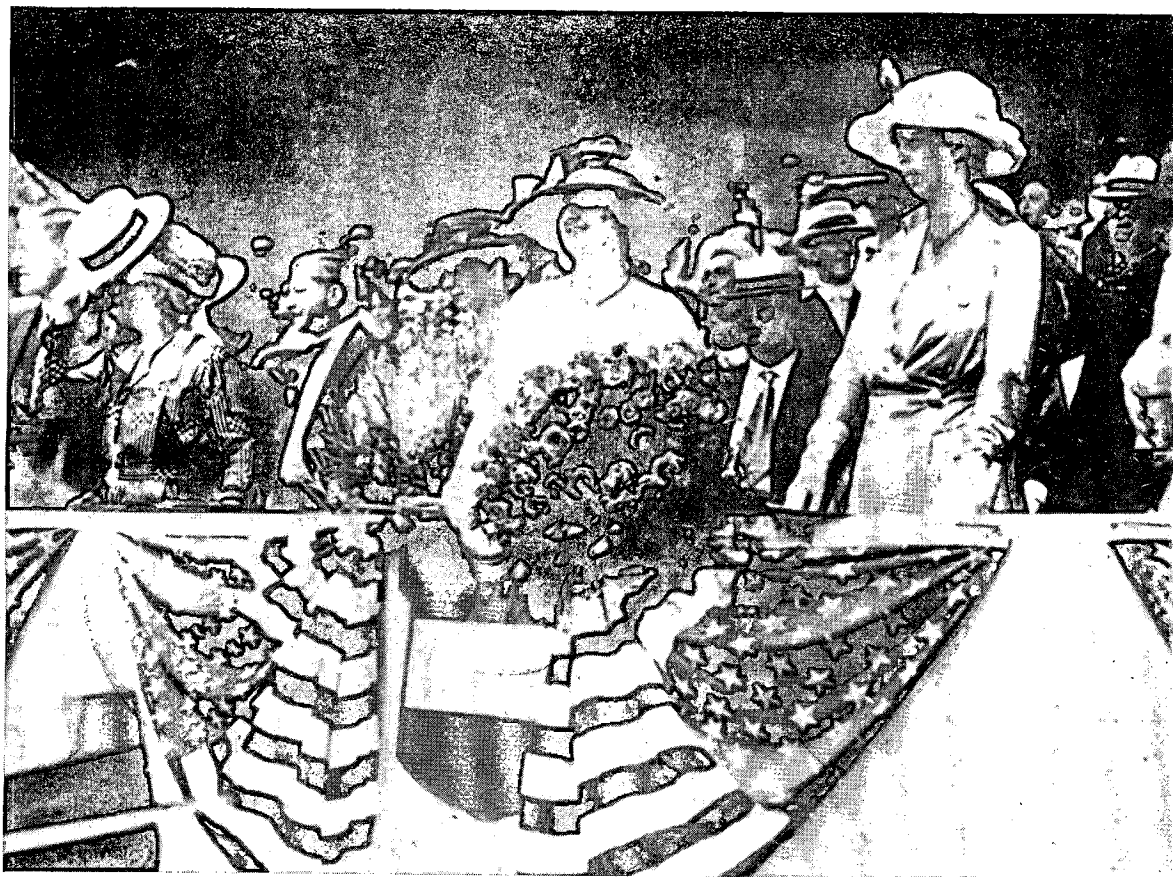
L'infame traditore

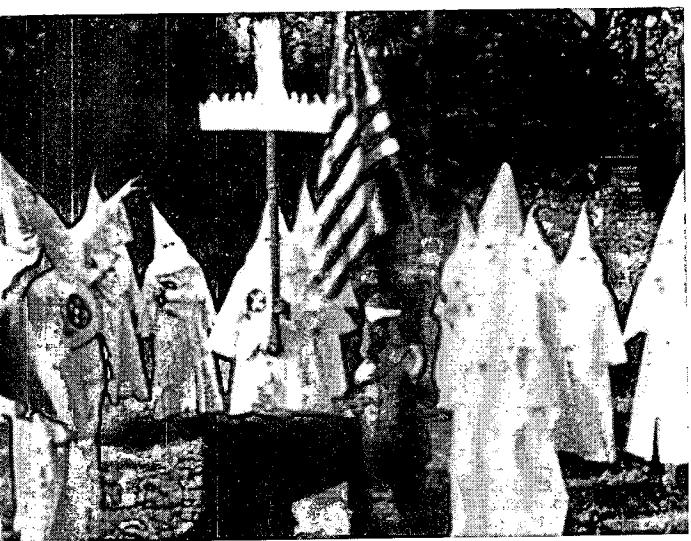
Il 3 aprile 1882 Jesse James, ex-rapinatore di banche e di treni ormai in meritata pensione, era colpito a morte da una revolverata sparatagli alle spalle da certo Robert Ford che era stato nella sua banda e che viveva sotto il suo

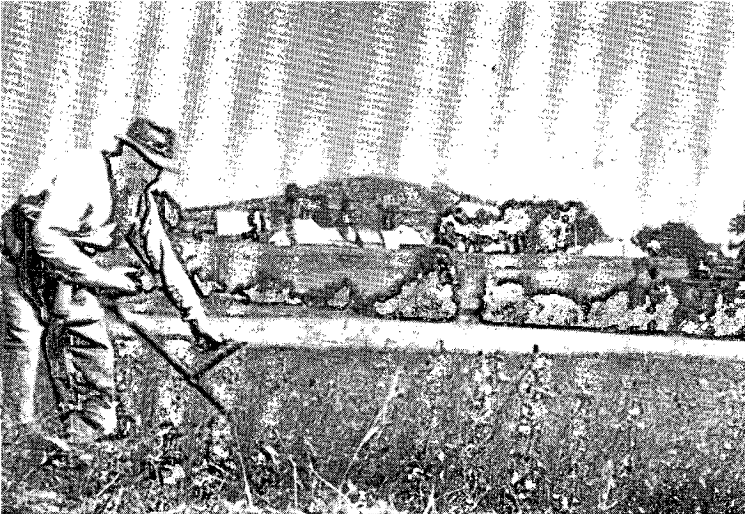
tetto. La gente che considerava ferrovie e banche macchine per spillar quattrini pianse la sua morte; gli amici scrissero sulla sua lapide nel cimitero di St. Joseph nel Missouri: « Ucciso da un traditore il cui nome non è degno neppure di essere pronunciato ». La leggenda si è incaricata di celebrare il triste eroe e di marchiare di eterna infamia il traditore. Il cinema western, ovviamente, si è adeguato. Su Jesse James e suo fratello Frank — altra « buona lana » — sono fioriti incalcolabili film elogiativi, dove sempre Robert Ford è additato al pubblico disprezzo. (Ricordiamo almeno Jesse James *di Henry King, un film del 1939 dove il fellone è John Carradine). Ma il traditore dei traditori, il traditore per antonomasia, il traditore «perfetto » è il viscido, strisciante, vilissimo, piccolo e miserabile McCall, l'uccisore — naturalmente alle spalle — del prode fra i prodi Wild Bill Hicock. Cecil Blount De Mille in* The Plainsman *(La conquista del West, 1937) ha cantato in modo epico la fine dell'eroe avvenuta in un bar di Deadwood nel Dakota. Era il 2 agosto 1876. Hicock (Gary Cooper) sta giocando una partita di poker, il vile (un sorprendente Porter Hall), è appoggiato al banco e, pur tremando come una foglia, estrae una pistola e fa fuoco. L'eroe cade sui due assi e i due otto che teneva in mano, segno fatale di morte per la tradizione del West. L'infame traditore, terrorizzato per aver compiuto un'azione più grande di lui, fugge e i soldati lo trovano nascosto come uno struzzo a fianco di una catasta di legna. Non oppone ovviamente resistenza alla cattura: è timido, impacciato, morboso, docile, tremebondo, infinitamente piccolo e meschino. È, se così si può dire, la sublimazione della viltà.*

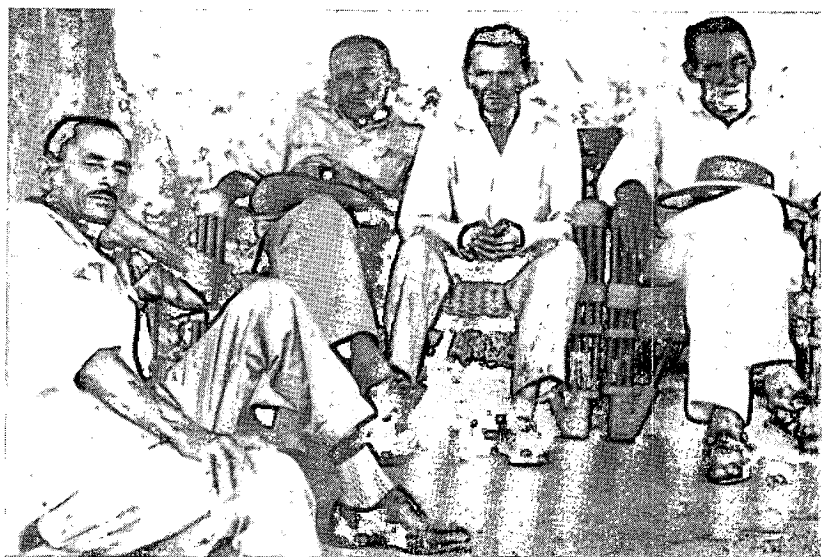
Le donne di ferro

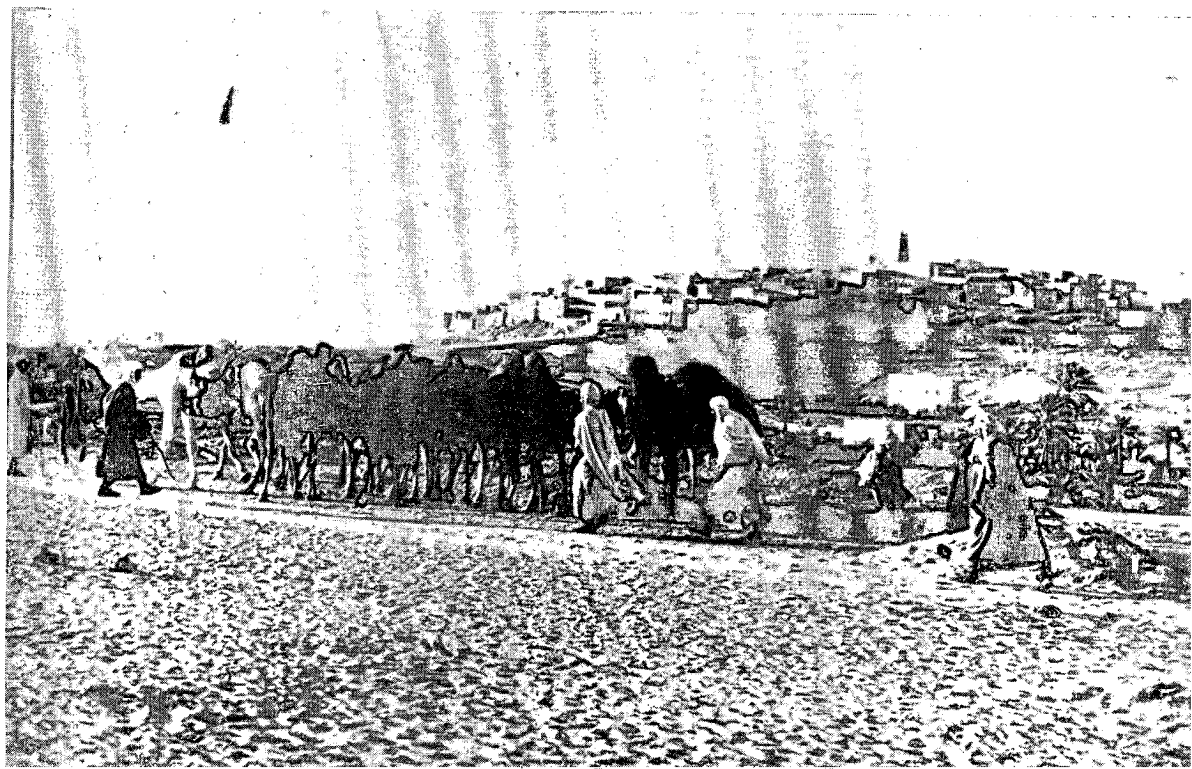
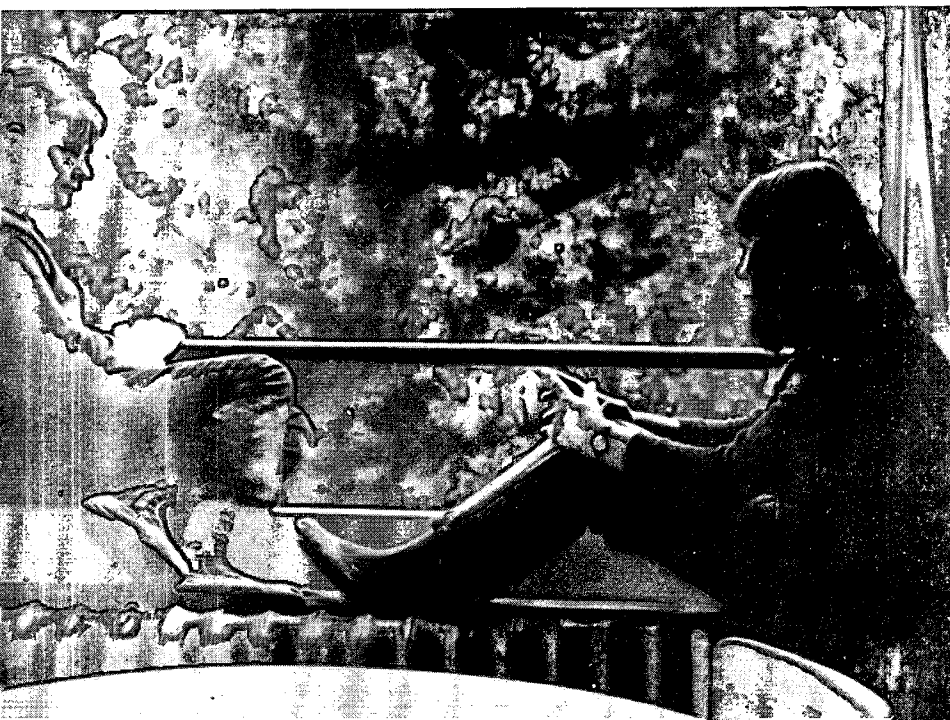
Edna Ferber ha dedicato « Cimarron » a quelle donne di ferro che hanno costruito il West. I tempi, i luoghi e le circostanze non consentivano l'esibizione di romanticismi. Il cinema ha sfruttato il personaggio a fondo con le necessarie modifiche. C'è l'idealista Sabra appunto delle due versioni filmiche di Cimarron; *ci sono le dure donne del saloon (spesso divenute tali perché il marito, pioniere, era stato ucciso in conflitti con indiani o fuorilegge; è questa per esempio la condizione della protagonista di* The Deadly Companions, *La morte cavalca a Rio Bravo, 1961, di Sam Peckinpah); c'è la misteriosa giocatrice di professione di* Gunfight at the O.K. Corral. Westward the Women *(Donne verso l'ignoto, 1952) di William A. Wellman narra la marcia attraverso la desolata prateria di un gruppo di donne; niente è loro risparmiato di fatiche, privazioni, pericoli; in ciò sono del tutto pareggiate con gli uomini più rudi e decisi.* Cattle Kate — Black Jack Ketchum — Belle Starr *(Winchester '73: Le fuorilegge del West) di William Witney vuole essere un omaggio a quelle donne che « con le armi in pugno sono entrate nella storia e nella leggenda del West ». Manca però la più celebre, quella Calamity Jane, molto temuta per la sua carabina che sapeva maneggiare meglio degli uomini, e che Cecil Blount De Mille ha ammorbidito nel* Plainsman *(interprete Jean Arthur). Ma il cinema ci ha insegnato che anche donne all'apparenza fragili sanno mostrare le unghie, sotto il pungolo della necessità. E abbiamo visto*

Firenze: il Festival dei Popoli

Un'inquadratura di *The Eleanor Roosevelt Story* di Richard Kaplan (U.S.A.), « Oscar » per il miglior lungometraggio 1965, presentato al Festival dei Popoli.

Da *Ein Volk ehrt Seinen Praesident* di Pitt Kock (Germania occ.).

(*A sinistra*): Da *Ku Klux Klan: The Invisible Empire* di David Lowe (U. S.A.), primo premio della sezione scientifica.

(*Sopra*): Da *Nossa escola de samba* di Manuel Horacio Jiménez (Brasile), menzione speciale. - (*A destra*): Da *Sharon* di Denis Mitchell (G.B.). - (*Sotto*): Da *L'Ungheria da Francesco Giuseppe ad oggi* di Libero Bizzarri (Italia).

(*A sinistra*): Da *Nuit d'orage* di Jean Barral e Jean-Michel Boussagnet (Francia).

(*A destra*): Da *Memoria do cangaço* (t.l.: Ricordo del « Cangaço ») di Paulo Gil Soares (Brasile), altro primo premio della sezione scientifica.

(*A sinistra*): Da *L'ultimo pugno di terra* di Fiorenzo Serra (Italia), premiato con la Coppa Agis.

(*Sopra*): Da *Garçons et filles, rites de passage chez les Gbaya* di Michel Brunet (Francia). (*A fianco*): Da *Demain l'Afrique* di Jean-Luc Magneron (Francia), primo premio assoluto. - (*Sotto*): Da *Le M'Zab* di Manuelle Roche (Francia), primo premio della sezione critico-cinematografica

(*Sopra*): Da *Kdyby ty muziky nebyly* (t.l.: Se quella musica non ci fosse) di Miloš Forman (Cecoslovacchia). - (*Sotto*): Da *Koubalonka* di Janusz Kidawa (Polonia).

Siena: immagini di Manuel de Oliveira

Un'inquadratura di *Duoro, faina fluvial* (t.l.: Duoro, lavoro fluviale, 1931) del portoghese Manuel de Oliveira.

Da *Aniki-Bobo*, lungometraggio di Manuel de Oliveira (1942).

Da *Acto da primavera* (t.l.: Atto di primavera), lungometraggio a colori di Manuel de Oliveira (1942).

così Amy Kane, la gentile moglie dello sceriffo Will Kane di High Noon, *imbracciare il fucile e uccidere uno dei quattro banditi che cercavano di saldare il vecchio conto con il marito.*

L'EROE IN DIFFICOLTÀ

Parlando dell'eroe in difficoltà si può proprio incominciare continuando il discorso sulle donne di ferro. Lucille La Verne, la proprietaria del saloon di Tombstone (Frontier Marshal), *quando si accorge che George O'Brien sta per essere ucciso dal « vilain » gli fa scudo col proprio corpo e lo salva. Il galante cavaliere si china sulla moribonda, che lo amava segretamente, e le dà un bacio di riconoscenza. Nel film con Tom Mix *** (Il cacciatore dei bisonti) è la giovane indiana Stella Lucente che salva l'eroe da sicura morte, comportandosi esattamente come la surricordata Lucille La Verne. E tipica del repertorio « Donne di Ferro » è la sequenza finale di* Shadow Ranch *(La fattoria dei fantasmi, 1930) di Louis King, un western con Buck Jones. L'eroe penetra nel covo del nemico. I due uomini, entrambi disarmati, si avvinghiano in una lotta mortale. Con uno sforzo disperato, il manigoldo scaglia lontano da sé l'avversario e riesce a raccogliere da terra una pistola. — Raccomandati l'anima a Dio — urla con un ghigno feroce — ormai sei morto! Si sente uno sparo e il manigoldo cade sul pavimento in un lago di sangue. E sull'uscio, pallida come un cencio, è la giovane innamorata dell'eroe, con la pistola fumante ancora saldamente impugnata. E quando l'eroe, ammirato, incredulo, e ancor più innamorato si lancia verso di lei, la bella non regge all'emozione e cade, priva di sensi, fra le robuste braccia del giovane.*

Una situazione che potrebbe andare bene anche sotto il titoletto « Il cavallo » — è chiaro che molte situazioni sono plurivalenti — è quella che chiude Fiddlin' Buckaroo *(Tarzan alla riscossa, 1933) di — e con — Ken Maynard. Il quale Ken lotta disperatamente con l'odioso antagonista sull'orlo di un abisso spaventoso. Ma le forze a poco a poco abbandonano il valoroso cow boy; il nemico più fresco e riposato di lui e altrettanto abile e aitante sta per avere la meglio. Ma ecco arrivare solo e deciso a tutto l'intelligente cavallo bianco Tarzan. Il nobile animale afferra al volo la tragica condizione del padrone che il ribaldo trascina verso il baratro e sa che non c'è un attimo da perdere. E senza esitare si scaglia sul malvagio, colpendolo con le sue zampe ferrate e spingendolo col suo muso possente verso l'abisso. Il bandito è terrorizzato e incapace di difendersi e, con un urlo inumano, precipita nella voragine. La lotta all'ultimo sangue ai margini di un burrone è uno dei requisiti finali di tantissimi western, e rappresenta il culmine delle difficoltà in cui si dibatte il protagonista cavalleresco e leale. In* Mystery Ranch *(La fattoria del mistero, 1932) di David Howard, George O'Brien, dopo un feroce corpo a corpo riesce a scagliare nel precipizio un indiano « cattivo »; sta appena rimettendosi dall'emozionante sforzo quando si vede davanti l'ombra del capo dei banditi, il quale, con calcolato sadismo (George è disarmato), leva il braccio armato e prende la mira. Ma tanta calma lo perde, perché permette ai « rangers » di arrivare e di fare giustizia.*

Anzi, per dirla tutta, è il malvagio che gridando: « Non mi avrete mai vivo! » si getta nel precipizio.

Qualche volta l'eroe in difficoltà nelle sequenze conclusive si sbarazza dei nemici usando a suo vantaggio elementi naturali. Citiamo due esempi ricavati da pellicole con George O'Brien. In The Riders of the Purple Sage *(L'amazzone mascherata, 1931) di Hamilton MacFadden, l'eroe e la bella si inerpicano affannosamente per una montagna seguiti dai banditi, ma ecco che raggiungono un ampio gradino dominato da un macigno in bilico. I nemici risalgono il canalone e George facendo forza contro l'enorme masso lo spinge in basso su di loro. Giustizia è fatta! In* Rainbow Trail *(L'aquila solitaria, 1932) di David Howard, George e i suoi cercano di sfuggire alla banda avversa nel medesimo contesto montuoso. Finolmente i buoni attraversano una specie di ponticello lanciato fra un orrido spaventoso, ponticello che in realtà è un grosso e malfido albero. I buoni, naturalmente, ce la fanno, ma i cattivi, complice anche una spintarella dell'implacabile giustiziere George, precipitano nel « buco ». In certe opere western si vede l'eroe tutto solo entrare nel covo dei banditi. Per esempio ciò avviene in* Woman of the Town *(La donna della città, 1943) di George Archainbaud. Pat Materson, solo e senza armi, va ad arrestare il capobanda, che ha ucciso la regina del saloon. Per la verità il fuorilegge pensava di avere ucciso altra persona (anche lui amava la bella Dora), e segue mansueto lo sceriffo, mentre i suoi uomini non fiatano.*

Sempre seguendo il filo, molto elastico, dell'eroe nei pasticci, vogliamo ricordare il noto stratagemma dei cappelli e dei fucili, croce e delizia di miriadi di western, usato, tanto per fare almeno un riferimento preciso, nel film Fiddlin' Buckaroo.

Conclusione

Giunti a questo punto è necessario mettere la parola « fine ». Non possiamo ovviamente nascondere un senso di insoddisfazione per i limiti, del resto già scontati in partenza, del lavoro. Verrebbe voglia di riprendere il discorso e di rifare tutto da capo allargandolo con l'inserimento di un maggior numero di citazioni e di capitoletti (per esempio sui militari, sul losco sceriffo, sul raddrizzatore dei torti ecc. ecc.). D'altra parte, ci sarebbe ancora l'insoddisfazione finale. Vagliando il contro, ma anche il pro, possiamo poi ripetere che ogni capitoletto contiene citazioni plurivalenti. Quando si parla del cavallo — e lo abbiamo già detto — si prendono inevitabilmente in considerazione altri motivi della folta tematica del film western, e così via.

E sempre per restare nel terreno del pro, rimandiamo ancora alla premessa nella quale sono stati spiegati i criteri di scelta e di impostazione generale del lavoro, al quale — da « patiti » del genere western — auguriamo un seguito — ampliamento nella sola forma possibile: il libro.

Mario Quargnolo

I film

Io, io, io . . . e gli altri

R. e *s.*: Alessandro Blasetti - *sc.*: Alessandro Blasetti e Carlo Romano, con la collaborazione di Agenore Incrocci (Age), Furio Scarpelli, Adriano Baracco, Leo Benvenuti, Piero De Bernardi, Lianella Carell, Suso Cecchi D'Amico, Ennio Flaiano, Giorgio Rossi, Libero Solaroli, Vincenzo Talarico - *f.*: Aldo Giordani - *scg.*: Ottavio Scotti - *m.*: Carlo Rustichelli - *mo.*: Tatiana Casini - *int.*: Walter Chiari (Sandro), Gina Lollobrigida (sua moglie), Silvana Mangano (Silvia), Marcello Mastroianni (Peppino), Elisa Cegani (sua moglie), Caterina Boratto (suocera di Peppino), Grazia Maria Spina (cognata di Peppino), Vittorio De Sica (Trepossi), Nino Manfredi (inserviente del vagone-letto), Vittorio Caprioli (il deputato), Lelio Luttazzi (il regista), Paolo Panelli (il fotoreporter), Franca Valeri (la segretaria di redazione), Elio Pandolfi (il telecronista), Mario Valdemarin (cameriere del vagone-ristorante), Fanfulla (portiere), Giustino Durano (vigile urbano), Sylva Koscina (la diva), Mario Scaccia (un giornalista), Andrea Checchi, Umberto D'Orsi, Graziella Granata, Marisa Merlini, Mario Pisu, Salvo Randone, Luisa Rivelli, Saro Urzì, Gianni Rizzo, Carlo Croccolo, Nerio Bernardi, Mimmo Poli, Marina Malfatti, Piero Pastore - *p.*: Luigi Rovere per la Rizzoli Film / Cineluxor - *o.*: Italia, 1965 - *d.*: Cineriz.

Ecco un film che sarebbe difficile giudicare coi paraocchi, applicando regole estetiche immutabili che spesso finiscono per risultare del tutto fuori strada, e basate, poniamo, sull'estetica del romanzo. Anzi, se tutti i film dovessero essere giudicati con questo metro, a ben pochi si limiterebbe il discorso. Infatti il cinema non è necessariamente fatto esclusivamente di tessuti narrativi e drammatici: può essere tutto lirica, tutto lezione, tutto enumerazione; è come un libro, e può contenere, quindi, romanzo, novella, poema, dramma, reportage, saggio, dizionario, album. Questa volta Blasetti lo definisce da sé: « conferenza illustrata con proiezioni », conferenza su e contro « la vanità dell'egoismo ». Direi che la conferenza è agile, brillante, arguta, nelle sue riflessioni sulla vita quotidiana. Di quelle conferenze che sa fare Mino Maccari, o magari, andando più in là, il fu Silvio Rivetta (alias) Toddi, che da ragazzo mi offrivano un saporoso trattenimento. Toddi riusciva a parlare di tutto, brillante dalla prima all'ultima parola, e ci si rammaricava se, arrivando un po' in ritardo, avevamo perduto anche una sola battuta.

Molti sono i personaggi che compaiono in *Io, io, io ... e gli altri,* tanto da darci una galleria ricchissima dove, in una recitazione stupendamente coordinata, acquistano particolare evidenza quelli composti da Chiari e De Sica.

La conferenza ha un personaggio centrale, protagonista — filosofo —

mediatore: Walter Chiari, un po' invecchiato dal trucco, con dei baffetti alla Blasetti. Il personaggio centrale — giornalista, scrittore — sta in mezzo alla gente, alla famiglia, alle donne, alla società della *polis* come ogni altro: agisce, vive, giudica se stesso e gli altri. È Walter, è Blasetti, è noi tutti. Ha sogni, ossessioni, incubi, velleità, rimorsi. Si vale di piccole bugie, esita coi soliloqui, si pente, non rifiuta i trucchetti e le ipocrisie, è esibizionista e non è privo di un fondo di birbanteria. È un uomo. Vede di quanti piccoli egismi è fatta la nostra vita, senza restarne lui stesso esente: egoista con la propria moglie, egoista la moglie con lui, egoista con l'amico Peppino, egoista nel lavoro, egoisti i colleghi nei suoi confronti, e nei confronti di qualsiasi altro, compreso il direttore del giornale che si rammarica di non poter pubblicare un bell'elogio funebre perché ... il morto sarebbe ancora vivo ... Miscuglio di umiltà, di superbia, di forza d'animo e di debolezza, di generosità e di vigliaccheria ...

La critica di Blasetti, con la mediazione del protagonista, passa in rassegna l'uomo-automobilista e l'uomo-vigile urbano, l'uomo-vittima e l'uomo-autorità, l'aspirante stellina e la diva, l'uomo al tavolino del caffé che schiaccia la cicca perché nessuno possa goderla, per possederla fino alla fine, e il barbone. Ognuno ha la sua parte di colpa di fronte alla vanità e all'egoismo. Ognuno s'infischia della libertà dell'altro, pur di difendere la propria. Ognuno non sta, in fondo, né coi poveri né coi ricchi, bensì con se stesso.

Ma Blasetti non si sente soltanto, con uno dei suoi tipici *mea culpa*, dalla parte dell'uomo-egoista. Spesso diventa anche l'amico Peppino (Marcello Mastroianni), idealista, generoso, sincero con sé stesso, pronto ad offrire la propria giacca o la propria macchina. Quello che non sarà mai è l'uomo politico, arrivato, pasciuto, soddisfatto, pronto a ringraziare Dio per aver fatto morire un altro al suo posto, pio in chiesa, disposto all'elemosina anche se, avvicinando il povero, sente il bisogno di turarsi il naso (Vittorio De Sica). E qui c'è molto del Blasetti ironico, spregiudicato, giovanile, pronto a meravigliarsi, magari dello stupore di vedere semplicemente due vecchietti — due larve — che camminano felici tenendosi per mano.

Il film non manca di allusioni dirette a personaggi della nostra epoca: per esempio il Walter Chiari coi baffetti che s'immagina uomo politico — destrò, diplomatico, oratore dosatissimo, adulatore dei suoi elettori, con un fondo di autoritarismo — somiglia tanto a un ministro degli Esteri. Come campione dell'egoismo, non poteva scegliere meglio.

La galleria degli incontri quotidiani, dei ricordi, degli onorevoli e dei capi di stato (e non mancano neppure i Mussolini, Chamberlain, Hitler, De Gaulle, intenti a spiegare al popolo la ... « politica delle cocuzze ») si completa davanti a un trasporto funebre: ecco il momento in cui tutti si fermano, « in cui diamo importanza anche agli altri ». Ma per poco: se il trasporto continua ad intralciare il traffico la impazienza e la irriverenza d'ognuno torna a manifestarsi.

Nel finale è un po' di nostalgia del protagonista, e del regista, per quello che non è avvenuto, per ciò che non è stato afferrato. Ma chi, per il semplice fatto d'essere vissuto, non ha da rimproverarsi qualcosa? E la musica di Carlo Rustichelli stacca l'autore, e lo spettatore, da questo fondo di *tristizia* che è in fondo ad ogni *laetitia*: in ogni vita, anche se vissuta bene; una musica che si adegua al tono ironico del film con fraseggi ingenui e

ilari alla Cicognini, come *Io, io, io ... e gli altri* ricorda tanto *Prima Comunione.*

Se amate il Blasetti regista e personaggio questo è il tipico film di Blasetti, con le sue riflessioni, il suo donchisciottismo, la sua anarchia nell'ordine e il suo ordine nell'anarchia.

Direi che non c'è film più blasettiano di questo: ma la conferenza che riesce a tenere tutto il filo dei pensieri, a non lasciarsi scappare nulla di ciò che fluttua nell'*io*, pur fatta da un uomo che ha esperienza del prossimo, pur composta con l'abituale, tanto collaudata, sapienza di mestiere, ha soprattutto un pregio, in rapporto al linguaggio, che è sciolto e moderno, che non rifiuta un po' di Fellini, e un po' d'Olmi: sembra fatta da un regista di venti anni.

Questo è il film di Blasetti, smanioso di ritirarsi, che ha dichiarato: « è il mio ultimo film ». Per il 1965? D'accordo.

MARIO VERDONE

Africa addio

R., s., sc. e *mo.*: Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi - *f.* (Technicolor, Techniscope): Antonio Climati - *m.*: Riz Ortolani - *voce commento*: Sergio Rossi - *p.*: Rizzoli Film - *o.*: Italia, 1965 - *d.*: Cineriz.

Il caso di *Africa addio* è un po' particolare, e anche noi ci concediamo un discorso almeno in apparenza un po' fuori dalle consuetudini. E desideriamo, innanzitutto, esprimere la nostra profonda irritazione per l'assunto retrivo e miope di Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi che hanno scritto e diretto il film al fine di rendere un non richiesto omaggio alla vecchia e tranquilla Africa dei buoni colonizzatori bianchi. Ha scritto bene Leo Pestelli: « Fondatore del thriller etnico-sociologico, ossia d'un nuovo film a soggetto, avente per soggetto la realtà truccata, Jacopetti, con la collaborazione di Franco Prosperi e dell'impavido operatore Antonio Climati, ha esteso il suo terrorismo pessimistico (significato una volta per tutte dal titolo « Mondo cane ») ai nuovi Stati africani còlti nel momento critico del loro trapasso all'indipendenza e all'autogoverno; momento che per l'autore s'identifica con un ritorno agli istinti ferini. Quindi è che l'« addio » è rivolto all'Africa tradizionale degli esploratori e dei colonizzatori, e con una cotal vibrazione patetica (si veda all'inizio, quando gl'Inglesi, deposte le bandiere, se ne vanno in punta di piedi da Nairobi, generando un « vuoto » di poi riempito da eccessi), che ha potuto esser facilmente accusata di complicità, nostalgia e qualunquismo ». Pestelli, dopo aver chiesto di non investire il regista di « eccessive responsabilità », così tuttavia continua: « certo la sua visione, per ciò stesso che è legata al presente (e a un presente accuratamente cercato nelle dimostrazioni peggiori) è angusta, e compiacendosi di registrare una sequela di orrori — i processi dei Mau-Mau, i massacri dei Watussi nell'Uganda e degli arabi nello Zanzibar, i feroci macelli di elefanti e d'ippopotami nei parchi nazionali britannici, le sanguinose giornate del Congo con la conquista e il sacco di Boende da parte dei mercenari ciombisti, e così via, salvo rare pause ricreative, ma sempre acri, quali i diporti di Capetown, la distribuzione di mutande nel Sudan, l'emancipazione delle giovani zulù, il *boom* industriale di Johannesburg — finisce col non provare altro se non che la Storia quando s'accinge a disfare qualche cosa (qui appunto l'Afri-

ca tradizionale), lo fa sempre con le maniere brusche. D'altra parte, in sede ideologica, il film si potrebbe difendere con questo argomento: un bell'elogio, in verità, esso ci va facendo del colonialismo e del suo potere d'incivilimento, se dopo tanti secoli, al venir meno di quello, sono potute e possono accadere di queste cose! ».

Malgrado qualche benevolo tentativo di salvataggio ... in extremis, il giudizio di Pestelli è inequivocabile, e ci trova consenzienti. In realtà, l'assunto di Jacopetti è condotto avanti con superficialità, presunzione, vittimismo, facile e falsa ironia, irritante e cattivo spirto di bassa lega, senza ombra di humour. Gli stessi giochi di parole sono letti alla maniera del cinegiornale « Ieri oggi e domani », per intenderci, dove gli accostamenti sono casuali e opportunistici, quando non addirittura truccati e offensivi. L'irritazione cui abbiamo accennato deriva appunto anche da questo: dal dispregio assoluto per la verità e per la buona fede, per quello stesso rispetto umano che Jacopetti e Prosperi fingono di provare, dalla confusione storica e politica che, voluta o no, è alla base delle « dimostrazioni » unilaterali, incomplete, tendenziose, sfacciate, frammentarie di Jacopetti e Prosperi.

Sul piano tecnico il film punta, ovviamente, su un ampio fascino spettacolare, inciso in brani che colpiscono emotivamente lo spettatore, o col sangue o con la violenza o con l'erotismo o con un falso pietismo o col sentimentalismo provinciale, coi controluce, gli effetti luminosi, i pianti, gli abbracci, i grandi e simpatici animali uccisi dall'uomo cattivo. Il racconto non è privo, così, di un fascino ancora più nocivo e deteriore — a parte il fastidiosissimo, elementare abuso di pancinor e di teleobiettivo —, perché al servizio di contraddizioni e di superficialità.

Non manca il tentativo di catturare anche la religione, ma non è stato obiettivamente possibile, nei tempi in cui c'è già un cardinale africano e in cui sono i negri del Sudafrica e degli Stati Uniti a essere minacciati nei loro sacrosanti diritti civili, portare a vantaggio di questa tesi dei motivi validi. La presenza dei sacerdoti in Africa, così, dell'opera missionaria dei cattolici e non solo dei cattolici, è completamente sottaciuta, mentre assistiamo a pochi brani frettolosi, saluti o benedizioni a vessilli in partenza. E i casi sono i seguenti: il regista vuol mostrare i preti reazionari e cattivi, e allora non deve commentare in modo pietistico e commosso il loro saluto alle bandiere; il regista crede che l'opera dei sacerdoti sia stata in Africa utile, e allora avrebbe dovuto dimostrarlo con brani filmati o dirlo con le parole, chiarendo soprattutto come mai la loro utilità sia poi sfociata in conseguenze così negative al momento della partenza dei bianchi; il regista non crede influente la presenza dei sacerdoti cristiani in Africa, e allora avrebbe dovuto dirlo, anziché indulgere con un falso moralismo su situazioni collaterali, rispetto a quelle pur sempre di fondo, parlando di uomini, cioè il pensiero, la cultura, la vita politica. E la « pietà » del regista, così « viva e sensibile » verso gli animali, è pressoché inesistente nei confronti degli uomini, che con malcelato compiacimento egli ci mostra preda delle più crudeli e spietate emozioni e violenze.

Africa addio, del resto, riscuote un successo di pubblico che ha le stesse componenti dei western fatti in casa e degli 008 dei nostri giorni: gratuita violenza e superficialità di racconto e di circostanze psicologiche, assoluta

assenza di problematica morale. E ha goduto e gode tuttora di una catena di pubblicità diretta e indiretta, che ha coinvolto, come tutti i periodici editi dallo stesso industriale che ha prodotto il film, in particolare uno di essi, *L'Europeo*, che consideravamo e tuttora consideriamo un settimanale fra i meno banali, fra i meno corrosi del nostro panorama pubblicistico. *L'Europeo* ha infatti pubblicato una serie di servizi sorprendentemente sulla linea e sulla impostazione del film — giovandosi non di rado dello stesso materiale fotografico —, appena attenuando, e non sempre, il testo del commento, col rivedere i superficiali giudizi di Jacopetti e Prosperi.

È nota, d'altra parte, la polemica che coinvolse, nel dicembre 1964, Jacopetti e *L'Espresso*, e che si concluse nel gennaio scorso con una sentenza di non luogo a procedere sia verso il settimanale, accusato di diffamazione, sia verso Jacopetti, sospettato di concorso in omicidio. Le due sentenze di archiviazione stabilirono comunque che Jacopetti e i suoi collaboratori avevano con la fantasia ricostruito scene che poi fanno parte del film quali documenti.

Il caso di *Africa addio*, in ogni modo, è uscito così dall'ambito strettamente cinematografico come da quello dei quotidiani e dei settimanali, per essere stato oggetto anche di un dibattito televisivo, nel corso del quale uno studente africano ribadì che le necessarie, a volte tragiche esperienze di libertà sono sempre preferibili a un fittizio ordine di polizia e di colonialismo, proprio in vista di una maturazione che, dall'interno, ha tutte le possibilità di essere più radicata e profonda. E il *Corriere della Sera,* in una lettera del Gen. Valentino Vecchio, presidente del Gruppo Vittorio Bottego di Milano, dopo avere sottolineato come sia possibile e auspicabile, civile, normale, anche un rapporto di convivenza fra europei e africani, fra bianchi e negri che vada oltre le strutture di colonialismo e di odio e di contrasto, ma si ponga sul piano del lavoro in comune e dello scambio reciproco di esperienze, così sottolinea: « (...) e si potrebbe concludere con un'ultima dura, amara riflessione: che salvo le stragi di zebre, elefanti, ippopotami che da noi non esistono, lo Jacopetti avrebbe potuto attingere, anche in Europa, ad orrori che è giusto forse dimenticare ma che è bene rimangano di ammonimento per contribuire ad un futuro costruttivo di pace per i popoli d'ogni colore ».

Il film è stato accolto con una quasi unanime riprovazione dalla critica italiana, specie da quella più qualificata e approfondita: ancora una volta, tuttavia, ci sono state superficialità e accondiscendenza, magari sotto forma di non-impegno, di indifferenza, di colpevole frettolosità, da parte di alcuni grandi fogli di informazione: quotidiani romani, settimanali di ogni grado e diffusione. Le notevoli possibilità di ammaestramento almeno morale, se non strettamente critico, di questi mezzi di comunicazione di massa sono spesso annullate in un disimpegno che diventa veicolo di indulgenza al gusto più deteriore del pubblico e degli autori. E poi oggi che di cinema parlano e scrivono tutti — dai settimanali di moda a quelli per ragazzi — occorrerebbe davvero, anche da parte di coloro che scelgono i propri collaboratori per gli articoli di questa materia, la consapevolezza di una responsabilità che viene assolta invece con eccessiva disinvoltura. Quando non accade di peggio.

GIACOMO GAMBETTI

Una questione d'onore

R.: Luigi Zampa - *s.*: Ennio Gicca Palli - *sc.*: Piero De Bernardi, Leo Benvenuti, Luigi Zampa, Ennio Gicca Palli - *f.* (Technicolor): Carlo Di Palma e Luciano Trasatti - *scg.*: Giancarlo Bartolini Salimbeni - *m.*: Luis Enrique Bacalov - *mo.*: Eraldo Da Roma - *int.*: Ugo Tognazzi (Efisio Mulas), Nicoletta Rangoni Machiavelli (Domenicangela Piras, poi sua moglie), Bernard Blier (Leandro Sanna), Franco Fabrizi (Egidio Porcu), Tecla Scarano (la madre di Efisio), Lucien Raimbourg (Liberato Piras), Leopoldo Trieste (avv. Mazzullo), Sandro Merli (maresciallo Vaccaro), Franco Bucceri (carabiniere), Franco Gulà (Agostino Sanna), Armando Malpede (brigadiere Capuano), Arturo Maghizzano (Alvaro Porcu), Giuseppe Grasso (Antonio Piras), Lino Coletta (il seminarista), Paolo Vacca (Enrico Sanna), Roberto De Simone (il banditore), Giovanni Veracchin, Totò Ponti, Pino Patti - *p.*: Mega film (Roma) / Orphée Prod. (Paris) - *o.*: Italia-Francia, 1965 - *d.*: Panta (regionale).

La carriera registica di Luigi Zampa vede un costante alternarsi di film di pura confezione, semplici diversivi, commedie « all'italiana » — di cui egli può anzi considerarsi un precursore — e opere di dichiarato impegno civile, di mordente polemica tesa talvolta a comporsi nei modi della satira. Quanto il primo filone è fiacco, inconsistente o francamente insulso — si pensi a titoli come *Campane a martello* (1948), *Signori in carrozza* (1951), *Ragazze d'oggi* (1955), *La ragazza del Palio* (1957) — altrettanto il secondo, pur se spesso è apparso velleitario — incapace cioè di adeguare gli esiti stilistici alle generose posizioni di partenza — ha testimoniato comunque una vibratile attenzione a certi aspetti del costume italiano, un sincero anticonformismo e, nei casi migliori, una risentita moralità. Regista di mestiere collaudato e di resa sicura, Zampa ha spesso trovato il suo limite in un bozzettismo popolaresco che rifletteva la sua carente posizione ideologica, in una indulgenza alla « macchietta » colorita, in una scarsa coagulazione ideale di certi motivi ispiratori in sé più che rispettabili.

La coagulazione è avvenuta talvolta, quando le indistinte ambizioni satiriche del regista si sono impregnate degli acri umori di uno scrittore come Vitaliano Brancati, costantemente teso a una rappresentazione polemica del proprio tempo e della società di cui era figlio, e si sono avuti allora, a vari livelli di compiutezza, i risultati di *Anni difficili* (1948), di *Anni facili* (1953), di *L'arte di arrangiarsi* (1954); oppure quando, anche al di fuori della collaborazione con lo scrittore siciliano, una materia particolarmente idonea come quella di *Processo alla città* (1952) gli ha consentito di storicizzare su un piano drammatico, senza troppe tentazioni bozzettistiche, il suo genuino fervore morale.

Per un certo periodo, comunque, Zampa ha occupato con decoro una posizione di rincalzo nella schiera dei nostri registi degni di considerazione. Poi è subentrata una certa stanchezza, e il nome del regista si è fatto spesso dimenticare: la sua ultima opera di impegno, peraltro in buona parte irrisolto, è *Il magistrato* che risale al 1959.

Con *Una questione d'onore* Zampa sembra oggi tornare a quel tipo d'impegno che già altre volte l'aveva mosso e tentare nuovamente le vie di una denuncia in chiave satirica di certe residue storture del nostro costume civile. Non diremmo però che abbia centrato in pieno il suo obiettivo, o meglio non riusciamo a individuare con chiarezza quale obiettivo si proponesse di colpire. Il film sviluppa infatti una duplice vicenda e si svolge su due piani diversi, che a fatica e confusamente s'intersecano fra loro: da un lato c'è una vicenda di faide

paesane, con un susseguirsi ininterrotto di uccisioni, vendette e controvendette fra gli esponenti di due famiglie sarde, che da tempo hanno ormai dimenticato i motivi originarii del loro odio e si limitano a pareggiare la partita dei morti reciproci con calcoli ragionieristici di dare o avere. Questa meccanica della vendetta, questa sorta di partita doppia dell'assassinio è certo una trovata, ma il film la forza oltre misura sulla strada di un grottesco paradossale che scade nella farsa di gusto greve e, inaridendo i suoi umori polemici, si svuota quindi di ogni contenuto ideale. Dall'altro lato c'è poi la storia — che presumibilmente stava a cuore al regista più dell'altra, destinata a farle da contorno — di un uomo, che la forza del pregiudizio, delle convenzioni paesane e di atavici tabù costringe a uccidere « per onore » la moglie, di cui pur è innamorato e che sa innocente.

Questo Efisio è certo un personaggio caro a Zampa, in certo senso portavoce dei suoi orientamenti morali. È l'uomo comune, l'uomo tranquillo che vuol « vivere in pace » seguendo un suo semplice ed onesto concetto di morale, ma ne è impedito dagli spietati condizionamenti dell'ambiente in cui vive. Riconosciamo in lui i tratti dello zio Tigna di *Vivere in pace*, del Piscitello di *Anni difficili*, del De Francesco di *Anni facili*: personaggi a loro modo anticonformistici perché refrattari alla morale corrente, alla quale purtuttavia finiscono per dover soggiacere; personaggi lacerati da una contraddizione, e pertanto drammatici. E drammatica è la condizione di questo Efisio, stretto in un dilemma davvero cornuto: proclamare la onorabilità della moglie e automaticamente farsi incolpare di un assassinio che non aveva commesso, oppure difendere il suo alibi, ma esser tenuto per becco. Purtroppo Zampa, mal sorretto da una sceneggiatura slabbrata, ha svolto con fiacca vena le implicazioni drammatiche di un tale spunto, stemperandole lungo tutto il film in una serie di episodi farseschi di gusto corrivo, tesi a « far colore » più che a creare un plausibile sfondo ambientale e psicologico; e dedicando molto spazio al succedersi delle vendette familiari tra i Sanna e i Porcu, che solo per artificio meccanico interferiscono sul dramma coniugale di Efisio, ha perso di vista quello che poteva essere il genuino asse tematico del film.

Ne consegue che l'attenzione dello spettatore, distratta continuamente e sviata verso le zone anche troppo familiari della farsa dialettale a sfondo boccaccesco, viene assai bruscamente richiamata alla agghiacciante tragicità del finale, e non può coglierne l'aspro significato polemico, anzi ne rifugge come da un'intrusione fastidiosa. Né valgono gli sforzi dell'attore, un Tognazzi sempre più sorprendente per maturità e sobrietà di espressione: quello che poteva essere un rinnovato discorso di Zampa su certi antichi vizi del costume nazionale finisce per essere, in buona misura e fatta salva la nobiltà delle intenzioni, una ennesima variazione in chiave di commedia su certe pittoresche futilità.

GUIDO CINCOTTI

The Sound of Music

(*Tutti insieme appassionatamente*)

R.: Robert Wise - *s.*: dalla commedia musicale omonima di Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II, testi di Howard Lindsay e Russell Crouse - *sc.*: Ernest Lehman - *f.* (Todd-AO, colore De Luxe): *scg.*: Boris Leven - *m.*: Richard Rodgers - *int.*: Julie Andrews (Maria), Christopher

Plummer (Von Trapp), Eleanor Parker (Baronessa), Richard Haydn (impresario Max Detweiler), Peggy Wood (Madre Badessa), Charmian Carr (Liesl), Daniel Truhitte (il portalettere) - *p.*: Robert Wise - *d.*: 20th Century Fox - *o.*: U.S.A., 1965.

Ad un anno di distanza da *Mary Poppins*, un altro film con Julie Andrews nel ruolo di una istitutrice, *Tutti insieme appassionatamente* (titolo italiano finalmente tutt'altro che disdicevole di « The Sound of Music ») fa messe di Oscar. Cinque, per la precisione: uno per il miglior film, uno per il miglior regista, uno per il miglior sonoro, uno per il miglior montaggio, uno per il miglior commento musicale non originale.

La comune professione della « nunny », nei due film, è casuale; non casuale la scelta della protagonista, che essendo stata internazionalmente lanciata come governante, in tale veste non poteva che tornare ad apparire gradita a pubblici abitudinari. Questa volta, però, non è più Disney a muovere i fili, bensì Robert Wise, diventato regista-produttore di prestigio con voce in capitolo anche nel campo dei « musicals » dopo il successo di *West Side Story*; e i padrini sono i nomi più grossi del teatro musicale americano, Richard Rodgers e Oscar Hammerstein II.

Occorre, anzitutto, sbarazzarci dei confronti scomodi. *Tutti insieme appassionatamente* non ha niente a che vedere con i due film che, l'anno prima, si sono divisi gli Oscar: *My Fair Lady* (7 Oscar) e *Mary Poppins* (5 Oscar), il primo perché era visto soprattutto in chiave decorativa, il secondo perché baroccamente disneyano. E lasciamo stare, d'altro canto, lo stimolante precedente di Wise nel campo del « musical », e cioè *West Side Story*, che costituisce a tutt'oggi la punta più alta del cinema americano (più di *Un americano a Parigi* e di *Gigi*) nel campo dei film musicali.

Tutti insieme appassionatamente, dunque, è un « musical » di tipo musicale. Non è un bisticcio: si sa che un « musical », cioè quella tipica forma di spettacolo che gioca un ruolo importante nella civiltà americana, portato sullo schermo può essere molte cose, o meglio può apparire sviluppato in una specifica direzione spettacolare (le ricerche di colore, l'interpretazione di un divo, la coreografia, il mondo dello spettacolo, la parodia, e così via). Il film che ci occupa va visto (e udito) nella sua chiave specifica, quella musicale appunto, non nel senso che qui la colonna sonora sia più cospicua che altrove e « mangi » le immagini, ma perché la caratteristica del film è quella di sviluppare ed illustrare momenti che nella musica hanno la loro ragion d'essere.

Ci spieghiamo. La pellicola si basa su una situazione di partenza legata a personaggi veramente esistiti, una famiglia austriaca di cantanti (i Von Trapp) espatriata in America dopo l'« Anschluss » e già portata sullo schermo dall'austriaco Liebeneiner nel 1956 (*Die Trapp-Familie*) e nel 1957 (*Die Trapp-Familie in Amerika*). Sulla scorta del « musical » di Rodgers e Hammerstein ispirato a questa famiglia, uno degli ultimi successi della prolifica e fortunata coppia, lo sceneggiatore Ernest Lehman sviluppa fantasiosamente lo spunto realistico, in modo prima sentimentale poi drammatico. Il capitano Von Trapp è un rude ufficiale di marina dell'Impero Austro-Ungarico che vive a Salisburgo e che, rimasto vedovo, richiede per l'educazione dei suoi sette figlioletti una istitutrice fidata. Un convento del luogo gli assegna Maria, una novizia dalle pie intenzioni ma dal carattere vivace, che una saggia madre superiora ritiene

poco adatta alla vita monacale. Costei, inorridita per i sistemi di militaresca disciplina cui sono sottoposti i sette ragazzi, impone a poco a poco i suoi metodi. A poco a poco fa breccia anche nel cuore dell'austero capitano, il quale, soggiogato dal brio e dalla dolcezza di Maria, volta le spalle ad una titolata viennese sua promessa sposa. Qui s'inserisce la svolta politico-drammatica: il nazismo tedesco, che cova da tempo anche in Austria, si annette la nazione confinante, ma Von Trapp non intende collaborare con i nazi, per cui, dopo una fuga avventurosa, ripara con tutta la figliolanza e con l'istitutrice, che nel frattempo ha sposato, in Svizzera.

La spezzatura fra la prima parte idillica e la seconda, trucibalda, si sente. Si sentono anche l'oleografia, il lezio ed il falso di tante situazioni: il capitano Von Trapp è troppo giovane ed intelligente, così com'è raffigurato da Christopher Plummer, per imporre ai suoi figli i grotteschi metodi disciplinari che sono illustrati nel film; la novizia-governante che fugge insalutata dalla casa del capitano quando si accorge di esserne innamorata non potrà che ritornare, sospirata dai ragazzi infelici senza di lei; Eleanor Parker, baronessa viennese sottilmente perfida ed incapace di farsi voler bene dai bambini, non potrà che cedere le armi di fronte alla grazia ed al candore di Julie Andrews con zazzeretta e voglia di vivere, e così via. Senza dire dell'operettistico svolgimento della persecuzione dei nazi babbei e della fuga dei simpatici Von Trapp.

Né sono da ricercare, nel film, particolari valori scenografici (nonostante alcune ariose riprese nei dintorni di Salisburgo), né coreografici, né interpretativi. Il meglio — si diceva — è altrove, cioè nella musica. Non soltanto, si badi, nella colonna sonora, ma nella sostanza musicale di molti « numeri » che, sotto la regia di Wise, escono dal palcoscenico per diventare brani di cinema. Non si tratta soltanto di canzoni, cioè della classica esibizione di brani musicali incastonati nel contesto, ma del racconto medesimo che si esprime attraverso il discorso sonoro. Prendiamo ad esempio l'episodio nel quale Maria conforta i ragazzi spaventati dal temporale: attraverso i versi della canzoncina (« My Favorite Things », ossia « Le cose che piacciono a me ») la governante esprime la facile filosofia delle piccole cose che danno la felicità (« tanti vestiti a vivaci colori ... torte di mele e biscotti croccanti ... un fazzoletto che sa di bucato ... una gallina che fa coccodé ... ») di tipo disneyano. È il passaggio più vicino allo spirito di Mary Poppins. Ma le soluzioni musicali del brano, seguite con scioltezza dalle variazioni della macchina da presa, danno all'episodio una vivacità tutta nuova: la linea melodica, molto bella, viene continuamente variata, sospesa, adattata ai diversi atteggiamenti dei personaggi, ora languida, sommessa, ora urlata, tambureggiante, ora lenta, ora di ritmo veloce, poi ripresa nello stile della pianola, indi scandita come una marcia burattinesca, e così via.

Uno sviluppo addirittura didascalico ha, in questo senso, il lungo episodio peripatetico attraverso il quale Maria insegna ai ragazzi i primi rudimenti della musica. Essa fa anzitutto imparare a memoria le note della scala, poi rivela come la diversa disposizione delle note faccia nascere la melodia (sol-do-la-fa-mi-do-re), indi riveste di parole sensate tali note ed illustra la funzione dell'armonia assegnando ad ogni ragazzo (non per niente sono sette come le note musicali) una nota della scala, e facendogliela opportunamente ripetere sotto lo sviluppo della linea melodica, giungendo poi al contrap-

punto. Una cosa arida, detta così, che però la realizzazione vede nuova e colorata come un gioco all'aperto, con continui rimandi scherzosi fra l'istitutrice, i ragazzi, gli oggetti ed i luoghi. Il brano ha una sua precisa funzione narrativa nella struttura del film: sarà grazie agli insegnamenti di Maria che i ragazzi impareranno la musica, formeranno un coretto, addolciranno col canto il padre (intenditore di musica), parteciperanno al Festival vocale di Salisburgo, costruiranno una nuova famiglia.

Così il film annovera altri brani molto belli, come lo « Yodeling Song » intonato dai ragazzi e da Maria durante una recita di burattini da loro messa in scena e la « Buonanotte » giocosa cantata al ricevimento offerto da Von Trapp (uno per volta, in un garbato rimando alla haydniana « Sinfonia degli addii », dopo aver cantato la propria strofetta i ragazzi si ritirano). Non tutti i numeri musicali, purtroppo, sono a questo livello. Il brano iniziale d'addio al convento è di tipo prettamente teatrale, ed il suo inequivocabile taglio da palcoscenico stride con gli sfondi naturali entro i quali si muove la protagonista; la canzone-manifesto « Edelweiss » di Von Trapp è melensa, e più ancora lo è il « leit-motiv » che inneggia alla dolcezza del paesaggio austriaco. Anche per le parole messe in bocca ai personaggi dal doppiato italiano (qualcosa come, nella fattispecie: « E il canto lassù / fra le valli in fiore / la musica che / porta via il mio cuore ») e non solo per le parole, visto che il doppiato comprime ritmi, falsa melodie, altera la continuità musicale di molti passaggi. Ma è proprio necessario, questo benedetto doppiato, anche per i brani musicali? Si crede davvero che il pubblico accetti più favorevolmente un « musical » con le strofette in italiano? Gli si toglie invece la ragione prima d'interesse, cioè la fedeltà all'originale, che in questo genere di spettacolo è calibrato al millesimo, a favore di una versione quasi sempre sgangherata dove le rime obbligate e i binari della melodia impongono discorsi di una scempiaggine rara. Certo, non tutti gli spettatori possono capire l'inglese: ma esiste la pratica della stampa sul fondo del fotogramma di una traduzione essenziale, che potrà essere un espediente fastidioso ma non mai come le voci italiane sostituite a quelle originali.

Ci siamo dilungati sul film perché è pur sempre l'Oscar del 1966. Oscar meritato? Questo è un altro discorso: è un film piacevole, con cose buone sul piano spettacolare-musicale, ed altre molto meno buone. Non certo un capolavoro. Ma da questo al disinteresse totale del pubblico di casa nostra ci corre. L'italiano non ama il « musical » (specie quello senza ballerine) perché, contrariamente a quanto pretende la retorica delle frasi fatte, l'italiano non ama la musica.

ERMANNO COMUZIO

The Loved One

(*Il caro estinto*)

R.: Tony Richardson - *s.*: dal romanzo breve di Evelyn Waugh - *sc.*: Terry Southern e Christopher Isherwood - *f.*: Haskell Wexler - *scg.*: Rouben Ter-Arutunian - *m.*: John Addison - *mo.*: Hal Ashby e Brian Smedley Aston - *superv. mo.*: Anthony Gibbs - *int.*: Robert Morse (Dennis Barlow), Anjanette Comer (Aimée Thanatogenos), Jonathan Winters (Wilbur Glenworthy e Harry Glenworthy), Rod Steiger (Mr. Joyboy), John Gielgud (Sir Francis Hinsley), Dana Andrews (generale Brinkman), Robert Morley (Sir Ambrose Abercrombie), Milton Berle (Mr. Kenton), Margaret Leighton (sua moglie), James Coburn (l'addetto all'ufficio immi-

grazione), Tab Hunter (una guida), Liberace (Starker), Roddy McDowall (D. J. junior), Asa Maynor (segretario di D. J. junior), Ayllene Gibbons (la madre di Mr. Joyboy), Lionel Stander (il « Bramino di Guru »), Bernie Kopell (il suo assistente), Alan Napier (addetto al Club inglese) - *p.*: John Calley, Haskell Wexler e Neil Hartley per la Filmways - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Metro-Goldwyn-Mayer.

Facciamo alcuni esempi: Offenbach è la « gioia di vivere » della *belle époque*; la visione del mondo dei « macchiaioli » è « idilliaca », in pace, « patriottica » nei riguardi della lotta risorgimentale per l'indipendenza; D'Annunzio incarna l'« estetismo », nella vita privata e pubblica. Ora vediamo che cosa rappresentano i registi *angry men.* Rappresentano un altro momento nella storia dei sentimenti dell'umanità: il bisogno di dissacrare, di rimuovere pregiudizi, luoghi comuni, *establishements.* Gioia distruttiva, ma al tempo stesso costruttiva (sembra di sentire un precetto di Bakunin: « la distruzione è una passione creatrice »). Bisogno di promuovere effetti di *shock,* o di esporsi ad essi, che è — ha detto Walter Benjamin — « un tentativo di adeguazione dell'uomo ai pericoli che lo minacciano ».

Gli *angry men* possono trovare un precedente ideale nel dadaismo: fu esso a cercare di rendere l'opera d'arte « centro di uno scandalo », a chiamarla a soddisfare l'esigenza di « suscitare la pubblica indignazione » (Benjamin). Ma con tutto l'armamentario di oggetti, macchine, rimasugli, rifiuti, macchie, non-sense, che il dadaismo buttava all'aria come da un sacco di stracci, nulla fu così dissacrante, demitizzante (l'autorità, il militarismo, la rispettabilità borghese, ecc.) quanto il cinema di Charlie Chaplin; e i dadaisti lo scelsero a simbolo.

Oggi sullo schermo la lotta della demitizzazione, della dissacrazione, ha ripreso spavalda e bruciante come non mai. Il dadaismo si muoveva in conseguenza di una guerra che aveva trovato tanti popoli d'accordo — contro la brama tedesca di potenza — in ragione di ideali onesti: non divenne veramente operante, distruttivo-costruttivo, che dentro o ai margini dello stesso mondo tedesco, nel dadaismo sociale.

Gli « arrabbiati » di oggi hanno la loro vera fonte di ispirazione nella *paura* più sconsiderata, più ossessiva: di vivere come di non vivere. Nel cinema hanno trovato una « forma d'arte che corrisponde al pericolo sempre maggiore di perdere la vita », pericolo di cui non possono non tenere conto. Guardate quel giovane protagonista di *Look Back in Anger* (I giovani arrabbiati, 1959, regia di Tony Richardson e soggetto desunto da John Osborne) che suona la cornetta « come se volesse uccidere qualcuno », o quello di *The Loneliness of the Long Distance Runner* (Gioventù, amore e rabbia, 1963) che corre per « bucare » l'ostacolo, per sfondare la porta chiusa della vita: non corrisponde, questa concezione, a quella di Benjamin, di un'opera d'arte (dadaista) che diventa « proiettile »?

Siamo di fronte, col cinema degli *angry men,* allo *shock* maggiore di cui è capace l'opera d'arte: non già *shock* morale — quello del quadro, del poema — ma *shock* fisico, che con nuove immagini devasta l'ordine prestabilito di immagini che l'uomo ha portato per tanto tempo con sè: la tradizione.

Lo *shock* è l'elisir che dà gusto ai film degli *angry men* non britannici — Godard, Bellocchio, ed Enrico, per il film *Les bonnes* da Jean Genet —, come a quelli di Tony Richardson. Non soltanto, per questo regista, in *Look Back in Anger,* ma anche in *Tom Jones,* dove l'aristocrazia viene attaccata, an-

che in *Taste of Honey* (Sapore di miele, 1962), dove lo *shock* si presenta nella forma di un rapporto umano di tipo « eccentrico ». Se la carica d'attacco si è progressivamente un po' attenuata — *The Entertainer* (Gli spostati, 1960), sempre desunto da Osborne, è certo meno graffiante di *Look Back in Anger* — forse dipende dal fatto che « questi » inglesi *arrabbiati* stanno passando al rango dei *soddisfatti*: è un processo evolutivo che riguarda i popoli, le classi, i partiti; figuriamoci se non arriva fino agli individui, e in particolare agli artisti.

Ora è la volta del *Caro estinto*. Il tema è offerto a Tony Richardson dal libro di Evelyn Waugh: una presa in giro dei costumi « mortuari » americani. (Se n'era avuto un piccolo anticipo in *The Loneliness of the Long Distance Runner*, che è del 1962, nella battuta: « Guarda quel morto carrozzato! »). Ma Richardson non si è fermato a questo. Ha « lavorato » il romanzo di Waugh per trarne uno scenario cinematografico efficiente, che non si fermasse allo spirito d'osservazione e alla battuta saporosa su « come si muore »: sono caduti tutti i limiti per darci un quadro completo, serrato, cucito, del modo di vivere, oltre che di morire, degli americani dell'era spaziale.

La irriverenza di Richardson si volge verso l'americano, ma non soltanto verso esso: ché la presa in giro della Regina — rituale nei film degli *angry men* — appare anche qui, magari attraverso un quadro appeso storto, e la ridicolizzazione della dignità « nazionale » è nella rappresentazione del fedele suddito britannico e del suo circolo borghese, che gli permettono di volgere gli strali anche verso il proprio Paese.

Il tema centrale resta l'industria dei morti, le ditte di pompe funebri, i cimiteri di lusso, i monumenti marmorei, il cerimoniale, la imbalsamazione, i morti-uomini e i morti-cani: tutto è pretesto per mettere in burla, per ridere sulla « posa » del morto e sull'abito per onorare i defunti. Il quadro è dovizioso, pieno di annotazioni e di *gags* — il libro era già una ricchissima miniera — e tanto ridondante da dare persino il capogiro. I *gags* sono fin troppi e basterebbero anche metà. Si sente un po' lo sforzo di averne messi tanti assieme: non è come i film di Buster Keaton, insuperabile creatore di *gags*, dove le trovate venivano ugualmente una dietro l'altra, a catena, inesauribili: ma tutte fluide e spontanee, quasi l'una conseguenza dell'altra. Qualche forzatura qui c'è anche nel voler voltare decisamente l'ironia verso tutta la vita americana contemporanea: immigrazione, Hollywood, giornalismo, religione, famiglia, affari, militari, scienza, ricerche spaziali. Il frutto è troppo succolento, troppo maturo, fino alle crepe. È per questo che in qualche punto del film ci si accorge un po' troppo delle intenzioni, si sente lo scheletro della macchina, proprio per la tensione tenuta deliberatamente, la quale d'altronde nulla toglie al valore del film: dove si fa conoscenza di un nuovo giovane attore di Broadway, Robert Morse, in un ruolo brillante « alla inglese », tipo *Billy Liar* (Billy il bugiardo), e dove Rod Steiger disegna gustosamente la figura del medico imbalsamatore, dottor Joyboy, la cui vita è dominata da una ingombrante madre portata al caso-limite: il « madro » americano che anche Sartre aveva intravisto con orrore, in un lontano numero di *Temps modernes* dedicato all'America, ai suoi miti, alle sue forze ottuse e ritardatrici: tra le quali annoverava anche la « mom ».

MARIO VERDONE

King Rat

(*Qualcuno da odiare*)

R. e *sc.*: Bryan Forbes - *s.*: dal romanzo di James Clavell - *f.*: Burnett Guffey - *scg.*: Robert Smith - *m.*: John Barry - *mo.*: Walter Thompson - *int.*: George Segal (caporale King), Tom Courtenay (ten. Grey), James Fox (ten. pilota Marlowe), Denholm Elliott (Larkin), Todd Armstrong (Tex), Patrick O'Neal (Max), James Donald (dott. Kennedy), John Mills (Smedley-Taylor), Alan Webb (Brant), Leonard Rossiter (McCoy), Hamilton Dyce (il sacerdote), John Ronane (Hawkins), Geoffrey Bayldon (Vexley), Michael Lees (Stevens), Richard Dawson (paracadutista Weaver), Ishimoto (Yoshima), Sammy Reese (Kurt), Jospeh Turkel (Dino), Mike Stroka (Miller), William Fawcett (Steinmetz), Dick Johnson (Pop), John Standing (Daven), Wright King (Brough), John Levingston (Myner), John Barclay (Spence), David Frankham (Cox), David Haviland (Masters), Roy Duane (Peterson), Gerald Sim (Jones), John Merivale (Foster), John Warburton (comandante), Hedley Mattingly (dott. Prodhomme), Reg Lye (Tinker Bell), John Orchard (Gurble), Larry Conroy (Townsend), Arthur Malet (Blakeley), Edward Ashley (Prouty), Teru Shimada (il generale giapponese), Louis Neervort (Torusumi) - *p.*: James Woolf e Marvin Miller per la Coleytown - *o.*: U.S.A., 1965 - *d.*: Columbia-Ceiad.

Scrittore, commediografo, produttore (in società con l'attore Richard Attenborough), sceneggiatore scaltro e ideologicamente contradditorio, come dimostrano *The Angry Silence* (La congiura del silenzio, 1960) di Guy Green e *Only Two Can Play* (Sesso, peccato e ... castità, 1961) di Sidney Gilliat, Bryan Forbes è passato alla regia con *Whistle Down the Wind* (1961), seguito dall'ambiguo *The L-Shaped Room* (La stanza a forma di L, 1963) e da *Seance on a Wet Afternoon* (1964), intenso « thriller » psicologico d'atmosfera che gli ha aperto la strada di Hollywood dove, per conto della Columbia, ha realizzato questo *King Rat* (Qualcuno da odiare, 1965).

Negli anni cinquanta erano frequenti i film inglesi sui campi di prigionia dove, in toni ora drammatici ora di commedia, il tema dell'evasione era trattato in modo sportivo, e i nemici (tedeschi) descritti con « fair play » non disgiunto da un sottile senso di superiorità. *Qualcuno da odiare* è, invece, una storia di sopravvivenza, non di fuga. Nel campo di Changi, un'isola vicino a Singapore, dov'è ambientata la vicenda all'inizio del 1945, non si vive, si esiste. E ci riesce soltanto chi ha o trova o s'inventa qualche ragione per farlo. Seguendo i metodi di un naturalismo che qua e là cede all'effetto teatrale o scivola in una convenzione romanzesca tipicamente inglese (sono molti gli echi di *Lord of the Flies*), lo sceneggiatore-regista Bryan Forbes ha realizzato un film che non vale soltanto per le solide qualità artigianali di descrizione ambientale e psicologica.

Come in *King and Country* (Per il re e per la patria) di Losey, anche se con minore sapienza stilistica, l'interesse del film risiede nei suoi risvolti etici e sociologici, nelle allusioni e negli agganci con la vita civile che il ribaltamento delle posizioni e il livellamento dei rapporti della vita in prigionia implicano e sottolineano. Sotto quest'aspetto, pur ricordando nella figura centrale del racconto l'eroe di *Stalag 17* (id.) di Billy Wilder, *Qualcuno da odiare* è opera parzialmente originale. Più esplicito che allusivo, il suo antimilitarismo rifiuta quella vena di demagogia oratoria che offusca, per esempio, *The Hill* (La collina del disonore) di Lumet.

I limiti del film e la sua parziale riuscita derivano, come in passato, dalla posizione ideologica dell'autore di fronte alla materia. D'accordo: l'ambiguità fa parte della vita, ed è diventato un tema dominante della narra-

tiva del Novecento, specialmente anglosassone, ma s'ha l'impressione che Forbes la usi con eccessiva disinvoltura, come un grimaldello « passepartout ». « Anarchismo di sinistra o di destra? — si domandava tempo fa Raymond Durgnat —. I suoi soggetti dipendono da una coesistenza di cinismo e di compassione, e sebbene l'individualismo, considerato separatamente, può sembrare conservatore, non esiste separatamente, e la diffidenza di Forbes per i capi, la sua insistenza su certe convenienze, potrebbero ben portarlo più vicino a un certo atteggiamento progressista ».

La premeditata ambivalenza di ognuno dei personaggi principali, dal caporale americano King (George Segal) al tenente Grey (Tom Courtenay), dal colonnello Smedley-Taylor (John Mills) al cappellano del campo (Hamilton Dyce); il discorso sul piacere della corruzione attraverso il potere (come in *The Servant*, Il servo) e soprattutto sull'esercizio dell'autorità sono alcuni dei temi che *Qualcuno da odiare* tocca allusivamente, ma senza approfondirli, senza calarli in un'autentica necessità drammatica.

Qualcuno da odiare è, ufficialmente, un film americano ma di sostanza inconfondibilmente britannica. È un'altra prova che l'attuale vitalità del cinema inglese è un fatto più di scrittori (da Osborne a Sillitoe, da Braine a Owen, da Hall a Waterhouse, da Wesker alla Delaney, al nostro Forbes) e di attori (occorre nominarli?) che di registi. E il caso del sopravvalutato Tony Richardson, uomo di successo, lo dimostra in modo esemplare.

MORANDO MORANDINI

I documentari

Unisce folklore e cinema « Acto da primavera »

Un festival internazionale cinematografico ha una ragione d'essere se si presenta con un carattere proprio, se assolve una precisa funzione nell'ambito delle manifestazioni che fioriscono attorno al mondo del cinema, infine se apporta qualcosa di nuovo sul piano culturale, sia in ragione dell'idea che lo presiede, sia delle sue effettive scoperte. In questo senso il Festival Internazionale del Film del Folklore tenutosi a Siena nel novembre 1965 ha adempiuto con pieno merito alla sua funzione ed è stato capace di « rivelare » qualche cosa. *Acto da primavera*, realizzato nel 1962 da Manuel de Oliveira, film che gli stessi selezionatori veneziani non avevano preso in considerazione, escludendolo anche dalle proiezioni di carattere informativo, costituisce una « scoperta » (o riscoperta, giacché venne presentato in una « personale » d'Oliveira a Locarno, l'agosto scorso) di cui si potrebbe fregiare con onore qualsiasi manifestazione cinematografica di valore e richiamo internazionali.

Il Festival Internazionale del Film sul Folklore si fregia del numero « uno », ma già un Festival di Film sul Folklore si tenne qualche anno fa a Siena per iniziativa dei cineamatori locali. E quella esperienza fu utile per mettere a punto l'idea e le caratteristiche della rassegna ora felicemente realizzata, e che vedrà probabilmente la seconda edizione nel 1967.

Il tema prescelto, così bene individuato, si attaglia perfettamente a Siena. Quando una città possiede, vivo patrimonio della cultura popolare, una festa come quella del Palio, palpitante e operante ogni giorno dell'anno, anche se l'atto supremo del rito avviene soltanto due volte, in estate, essa può fregiarsi senza esitazione del titolo di capitale del folklore. Ed era giusto che il cinema, entrato così profondamente in tutte le manifestazioni della vita moderna, e non considerato più, e fondatamente, soltanto come puro trattenimento, non trascurasse tale settore, anche perché, lo si ricordi, il folklore, nella trasformazione in atto dei costumi di vita, è estremamente fragile, destinato in gran parte a perire; e pertanto il cinema è chiamato ad assolvere, per la conservazione del folklore, una funzione documentatrice insostituibile, di enorme importanza.

Così diventa un fatto necessario che il cinema si avvicini al folklore; e che

un festival se ne occupi, per esaltarne le migliori realizzazioni. La iniziativa di Siena colma un vuoto, che non può che rallegrare gli studiosi della storia delle tradizioni popolari; assume una importanza che trascende i fatti locali, ed ha una significazione ed una eco internazionali.

Le tradizioni della città organizzatrice del festival (e per essa ha egregiamente operato la Azienda Autonoma di Turismo), sono altissime nel campo del folklore. Basti ricordare il « bruscello », la « festa del cero », la « sbandierata ». Ma esse si riassumono per la maggior parte in una sola parola: *Palio*. Le tradizionali corse di « bàrberi » del 2 luglio e del 16 agosto fanno permanere intatte, infatti, tradizioni che sono religiose, familiari, di rione, che si esprimono nell'artigianato, nelle usanze domestiche, nei giuochi infantili, nel gergo, nella vita associativa e di contrada, nelle case e nelle strade. Fu dal Palio che partì la prima idea di una Rassegna di film dedicati alla celebre corsa, la « nonna delle corse a cavallo » come la chiamò il documentarista americano André de la Warre che guadagnò col suo cortometraggio un Oscar; poi l'iniziativa si allargò, come era naturale, a tutte le feste popolari e a tutto il folklore.

Film folklorico ed etnofilm : premessa

Il film folklorico, o sul folklore, ha valori d'ordine scientifico, e pertanto non va confuso col film turistico. Neppure però con l'etnofilm, o film etnografico, che ha insieme al film sociologico la sua manifestazione originale, e autorevolissima, a Firenze.

Si sono coniati termini nuovi per designare il documentario di critica d'arte (critofilm), o tecnico industriale (tecnofilm); non apparirà, pensiamo, fuori posto, che qui si riproponga — già lo abbiamo fatto in passato — il termine: *etnofilm*. Intendiamo con esso indicare i documentari sui popoli, sulle società primitive, sulle loro origini e condizioni. Il documentario che limita la sua indagine alle tradizioni popolari può chiamarsi, più semplicemente, e con proprietà, film folklorico: il film, cioè, che documenta aspetti ed espressioni della sapienza popolare (*folk*, popolo; *lore*, sapienza). (Del tutto sconsigliabile è l'uso del termine folkloristico, che sa di dopolavoristico, e quindi non coincide in nessun caso con folklorico).

Il documentario sul folklore interessa l'etnografia, in quanto è attento a ciò che riguarda le manifestazioni dell'uomo, ma non è propriamente l'etnofilm, il quale ha per primo scopo della sua ricerca l'uomo, con le sue caratteristiche fisiche e il gruppo a cui appartiene. Nella sua particolare cultura, in senso sociologico. Stando alle distinzioni tra etnografia e folklore si potrebbe dire che l'etnofilm riguarda la stirpe e il film folklorico le tradizioni degli uomini che d'essa fanno parte, con una differenza che è determinata dall'estensione, in quanto le tradizioni appartengono esse stesse ai popoli, come il folklore all'etnografia (1). Ma gioverà ricordare, ancor più precisamente, che il folklore è piuttosto l'elemento spirituale, individuato e caratteristico, spesso pittoresco, della realtà etnografica, il quale si presenta, specialmente, nella *imagerie* popolare, nella favola, nel canto, nella danza.

La differenza tra etnografia e folklore è uguale a quella tra società primitive

---

(1) È però da notare che presso gli anglosassoni tutto è etnologia, anche il folklore. È negli altri paesi, compreso il nostro, che si tende a distinguere.

e società evolute. Le prime non possiedono folklore; lo possiedono invece le seconde. « Le civiltà primitive — ha detto Paolo Toschi — non hanno un Leonardo o un Michelangelo. A un livello inferiore e popolare si sviluppa e si tramanda un patrimonio spirituale e artigianale ben distinto dall'alta cultura. Nelle società primitive non esiste alta e bassa cultura. Si trova soltanto un solo e comune livello di civiltà: e questo lo studia la etnologia; non il folklore ».

Matrimonio abissino di Roberto Omegna (1907), *Nanook* (1922) e *Moana* (1924) di Flaherty, sono film etnografici; *Bataille sur le grand fleuve* (Caccia all'ippopotamo, 1951), *Circoncisione* (1948) e *Les homme qui font la pluie* (1951) di Rouch, *Pianto delle zitelle* di Pozzi Bellini (1939), *Croisière noire* di Poirier (1926), sono, anch'essi, etnofilm. *Sons d'Afrique* di Gerard De Boe (1950), *Pasqua in Sicilia* di Mazzetti e Pandolfi (1953), interessano insieme l'etnografia e il folklore, l'uno dedicato agli strumenti musicali di certe popolazioni del Congo, l'altro alle sacre rappresentazioni. *Superstizione* di Antonioni (1949), *Carnaval de Binche* di Gerard De Boe (1953) sono film sul folklore. *Siena, città del Palio* di Pellegrini (1951) è, invece, film turistico e sul folklore.

Come concepiamo, secondo talune nostre dirette esperienze, il documentario folklorico? L'insegnamento di Flaherty mi pare che debba essere, ancora una volta, alla base del nostro lavoro, anche se subisce di epoca in epoca, di paese in paese, nuove trasformazioni e interpretazioni.

« Oggetto del documentario è di rappresentare la vita nella forma in cui si vive. Ciò non implica riprendere senza selezione. La selezione sussiste e in forma forse più rigida che non negli stessi film spettacolari. Un'abile scelta, un insieme accurato di luce e di ombre, di situazioni drammatiche e comiche, con un graduale progredire dell'azione da un vertice all'altro, sono le caratteristiche essenziali del documentario, come del resto lo sono di ogni arte ». « Nell'opera di selezione il regista agisce su materiale documentario, perseguendo il fine di narrare la verità nel modo più appropriato ». « Il documentario si gira sul posto che si vuole riprodurre, e con gli uomini del posto ».

Ovviamente, il film sul folklore, e l'etnofilm, non si atterranno a questi soli principî: ve n'è un altro che non può essere trascurato né proposto, ed è quello che riguarda il particolare atteggiamento del realizzatore di film sul folklore verso le cose: che sarà di ricerca e documentazione culturale anzitutto, di lavoro saggistico in certo senso, e quindi prevalentemente *scientifico* anche se non gli è negata una personale visione, non staccata dal sentimento del riguardante, delle cose. Fondamentale, nella concezione di Flaherty, è l'assoluta posizione di autenticità: « Si gira sul posto che si vuol riprodurre, con gli uomini del posto ».

È la stessa preoccupazione che ritroveremo, press'a poco, nella posizione teorica di Grierson e in quella sperimentata di Ejzenštein (vedi *Lampi sul Messico*), come anche di Zavattini, teorico « princeps » del neorealismo, anche se il laburismo di Grierson, l'epicità di Ejzenštein e l'oratoria dei suoi successori, si sono allontanati dalla linea lirica e dal « sentimento umano » di Flaherty.

È, anzitutto, questo « sentimento umano » che il film sul folklore deve ricercare, quello schietto e genuino, rimasto inalterabile nonostante ogni evoluzione e deformazione della nostra epoca.

Il film sul folklore e l'etnofilm re-

gistrano di recente una copiosa rifioritura. Per qualche tempo non mancarono, anche in questa materia, gli equivoci: si ripresero cinematograficamente complessi dopolavoristici in costume che cantavano, che danzavano, che vendemmiavano, che partecipavano a tornei o feste riesumate, e si credette di fare film sul folklore: né più né meno come negli studi statunitensi o britannici si giravano film di ambiente africano o asiatico, che si esportavano come « film esotici ».

Con l'esperienza neorealistica questo equivoco non è più tollerabile; ed etnofilm e film sul folklore riprendono un nuovo significato, il solo possibile, consentito dalla documentazione autentica, dalla esperienza viva e dalla ricerca scientificamente condotta: per cui esso torna ad essere *verità*, *realtà*, *documento*.

Il fiorire di manifestazioni cinematografiche interessanti il film etnografico e sociologico (Firenze), turistico (Bruxelles e Venezia), folklorico (Siena e Bruxelles) e gli incontri e i dibattiti che spesso ne sono seguiti (2), hanno dato modo di determinare e raccogliere concetti che non sarà male ripetere in questa sede:

necessità di osservare e registrare con urgenza un mondo destinato a sparire le cui civilizzazioni rischiano di essere annientate, senza lasciare alcuna traccia, dalla nostra civiltà meccanica;

necessità di equipaggiare gli etnologi e gli studiosi di folklore, di formare cinematograficamente studenti di etnografia, di riunire cineasti e etnologi per scambio di punti di vista;

necessità di richiamare il cinema al « documento » e di non considerare essenziale alla sua vita soltanto la vicenda di fantasia.

Sono gli stessi criteri che hanno guidato, dal 1952 in poi, anche chi scrive, insieme ai cineasti di una cooperativa documentaristica palermitana, per realizzare una serie di film sul folklore dedicati alle *Immagini popolari siciliane* (*Immagini sacre e Immagini profane*) ed ai *Mestieri per le strade*; criteri che non potevano non trovare consenzienti anche illustri cultori del folklore italiano come Paolo Toschi e Giuseppe Cocchiara (quest'ultimo di recente scomparso).

Sono i criteri stessi, se vogliamo, che aveva formulato Lamberto Loria, nel 1910, in una relazione letta al Congresso Geografico di Palermo, intitolata « Del modo di promuovere gli studi della Etnologia italiana ». Il Loria, prendendo spunto dalla avvenuta creazione di un museo etnografico che aveva fondato con due scopi « simili in tutto a quelli che hanno suggerito ai governi e agli studiosi stranieri di indagare la vita e la psiche delle popolazioni soggette: creare cioè, in primo luogo, la scienza della etnografia italiana e per via indiretta ammonire e illuminare statisti e legislatori nostri, affinché nel governare e nel legificare tengano il dovuto conto delle profonde differenze e quindi dei diversi bisogni delle singole regioni italiane », osserva anche: « L'Italia non ha colonie, o non ne ha tali da ispirare ai nostri scienziati la passione per la etnografia esotica. Ma io voglio ricordare qui, dinanzi a voi, un episodio della mia vita di studioso ... Mi trovavo ... a Circello sul Sannio e ripensavo con fervore quasi nostalgico quella mia vita della tenda che avevo trascorso nella

---

(2) Ricordo il fascicolo di *Cinéma educatif et culturel* (n. 6-7, 1954) dedicato a « Le documentaire de tourisme et de folklore », con scritti di Arthurs Haulot, Nicolas Pillat, Fernand Rigot, Henri Storck, L. P. Kammans, Mario Verdone.

giovinezza tra le selvagge popolazioni di Papua e che stavo per vivere nell'Assaorta; quando in me guardavo prima con indifferenza e poi con attenzione sempre crescente la vita caratteristica di quella popolazione sannita, sorse spontanea la domanda: perché andiamo tanto lontano a studiare gli usi e i costumi dei popoli, se ancora non conosciamo quelli dei nostri connazionali uniti politicamente sotto un sol governo; ma con nel sangue, fuse o semplicemente mescolate, mille eredità diverse? ».

Anche per la nostra progettata serie di film folklorici non occorreva andare molto lontano: bastava soffermarsi in una qualunque regione italiana, e « vedere ». Vedere in Sicilia, che forse è la regione italiana più ricca di folklore, data la particolare sensibilità dell'anima popolare isolana; vedere in Sardegna, in Toscana, in Puglia, in ogni pittoresco angolo della terra italiana.

In *Immagini popolari siciliane* l'elemento folklorico non è presentato staccato dall'uomo. Le insegne delle botteghe, gli ex voto, i vetri dipinti, i carretti, i fondali dei teatrini dei pupi, i tabelloni dei cantastorie, che formano l'oggetto e il contenuto di questo « saggio di ricerca », sono presentati nell'ambiente in cui nascono, tra la gente il cui sentimento vibrante, la cui forza di immaginazione, richiede la rappresentazione pittorica e drammatica. E si è creduto di documentare, in tal modo, sia la sapienza popolare o il folklore che l'uomo.

Nell'affrontare con specialisti e cultori della storia delle tradizioni popolari taluni problemi del film sul folklore non poteva non apparire evidente il grande ruolo che il cinema può assumere negli studi di materia folklorica, come mezzo insuperabile di esatta registrazione e documentazione, l'unico capace di arrestare nel tempo l'immagine di mondi, costumi, usanze, forse destinati a scomparire, nell'evoluzione accelerata del progresso umano, anche se un famoso etnologo, il belga Marinus, ha affermato, forse troppo generosamente: « il folklore è immortale ». Ma occorre, perché il folklore non muoia, che proprio il cinema collabori a garantirne la documentazione per il futuro; e occorre anche, perché il cinema possa dare tutto l'aiuto di cui può essere largo, che gli istituti che si occupano delle tradizioni popolari, che le cattedre, che i musei etnografici, possano attrezzarsi convenientemente per svolgere la loro attività scientifica anche col sussidio del cinema: strumento di ricerca che di tutti quelli finora usati — in siffatta materia — non è il meno efficace, perché porta subito all'occhio ciò che la ponderosa relazione letterale non *fa vedere.*

Un Festival valido e vario

Il Festival senese ha incontrato l'esito più positivo, documentabile anzitutto nell'interesse suscitato nella città e fuori, anche all'estero, con una partecipazione di ben ventisei paesi e la presentazione di novantaquattro film. Tutti i continenti erano rappresentati, meno l'Africa: ma un film ritardatario, ultimo arrivato, era un lungometraggio sull'Africa, girato in collaborazione tra i servizi di più paesi, e firmato dal regista polacco Tadeusz Jaworski: *Zmierzch Czarownikow.*

Il lungometraggio lusitano *Acto da Primavera* di Manuel de Oliveira è stato considerato dalla giuria all'unanimità il migliore del Festival, perché « corrispondente pienamente ai postulati essenziali cui si ispira la Rassegna, dimostrando alti valori, sia in rapporto alla testimonianza di una tradizione

popolare portoghese, ancora viva ed autentica, sia in rapporto alla sapiente realizzazione cinematografica ».

Un premio in denaro era stato previsto per un film televisivo sul folklore, ma non è stato attribuito perché nessuna delle opere presentate aveva qualità tali da giustificare la premiazione. La giuria ha auspicato che per la futura edizione del Festival il materiale televisivo affluisca in maggior copia — tanto più che cose egregie in questo campo non mancano affatto, basti pensare al documentario di Luciano Emmer sul Palio di Siena — in modo da poter offrire più ampia possibilità di esame per un giudizio più ampio e preciso, e ciò anche in considerazione della particolare importanza che offre la TV come mezzo di investigazione e di informazione.

Al regista bulgaro Yanouch Vazov è stato assegnato un premio di regìa per il film *Koukeri* (t.l. Maschere), che esprime con felice forma cinematografica una secolare tradizione rituale propiziatoria che ancora è viva nel popolo bulgaro. Un premio speciale era stato previsto per un film sul Palio: ed è stato assegnato a *Palio* di Mario Neri e Gino Trabalzini, del Cine Club senese, anche a titolo di incoraggiamento per una attività cineclubistica futura. *Festa del Palio* di Vittorio Gallo aveva certamente maggiori valori spettacolari, ma sarebbe stata la vittoria di un film non recente, che ha già avuto premi e riconoscimenti: ecco perché la giuria ha preferito segnalare il meno ambizioso, ma completo nella evocazione della tradizione, *Palio* dei cineamatori senesi.

Numerose coppe erano state messe a disposizione dalla Camera dei Deputati, dal Monte dei Paschi che ha munificamente appoggiato la Mostra, e da altri Enti senesi. Sono state attribuite collettivamente ai disegni animati polacchi, ispirati al folklore nazionale, *Za borem za lasem* di Wladyslaw Nehrebecki e *Trzy po trzy* di Stefan Janik — ritagli animati di carte natalizie —, al documentario *Arte della cucina giapponese* (t.l.) di Eiji Marayama, raffinata dimostrazione della tradizione gastronomica nipponica: arte anche di presentare i cibi, con quella civiltà che è tutt'uno con la eleganza della scuola « ikebana »; a *Don Aire da España* di Manuel Augusto Vinolas che usa un'esperta, ricercata forma cinematografica, nell'evocare danze e tradizioni spagnole; al documentario argentino *Los Meleros* di Jorge Wyngaard ed ai *Serpari di Cucullo* dell'italiano Febo Rinaldi; alla *Fossa sacra* (*The Sacred Pit*) del regista Vis (Iran) dedicato ad una tradizione persiana: quella dei lottatori e della caratteristica arena della scuola dove si preparano. Anche il britannico *Gente di Pitcairn* di Peter Newington si è fatto premiare per le sue musiche di folklore e, più, riteniamo, per la sincera commozione che ispirano i suoi protagonisti: cioè i discendenti degli ammutinati del « Bounty », che occupano da secoli una piccola isola del Pacifico e vivono separati dal resto del mondo — non vedono che di rado qualche nave — ancora e sempre, seppure volontariamente, prigionieri. Nella selezione britannica aveva ben figurato anche *Trinidad and Tobago* di Geoffrey Jones, dotato di un perfetto montaggio.

Numerose altre opere, assolutamente valide, e di vario carattere ed interesse, si sono succedute sullo schermo allestito al Teatro dei Rinnovati nei tre giorni del Festival. E si sono visti documentari su feste, riti religiosi, elaborati di artigianato, in una grande varietà di temi. I film hanno contribuito, per tre giorni, ad avvicinare popoli ed usanze, mostrando le grandi possibilità del cinema di avvicinare,

far conoscere e permettere rapporti basati sul rispetto reciproco e su un comune interesse culturale.

La selezione bulgara, oltre *Koukeri*, presentava *Pirine chante* e *Anno nuovo a Rezlog* di Konstantin Kortov e *Danza sulla brace* di Nikola Mintchev.

Film sulla danza e sull'artigianato erano stati inviati da rumeni, polacchi, cèchi, ungheresi e jugoslavi. Ricordiamo *Tappeti popolari* di Enrich Nussbaum (Romania), *Kolo* di Aleksandar Petrovic (Jugoslavia), *Suite polska* di Jan Lomnicki (Polonia), *Creazione* di Vince Lakatos (Ungheria).

L'olandese Otto van Neyenhoff aveva inviato *Into the Wind's Eye*, sugli antichi mulini neerlandesi.

Un eccellente cinemascope era il cèco *Kytica trvaley Krasy*: non film folklorico, questa volta, e per questo non premiato, ma su balletti portati con raffinata eleganza sul palcoscenico e ispirati a tradizioni boeme.

Alcuni film, apprezzati dal pubblico e giuria, erano già abbastanza noti perché si decidesse di segnalarli ulteriormente: ad esempio l'avvincente, egregiamente montato, e premiato al Festival dei Popoli di Firenze, *La taranta* di Gianfranco Mingozzi, che aveva inviato anche *Gli uomini e i tori*, girato in Spagna. *Madonna di Gela* di Giuseppe Ferrara metteva efficacemente in contrasto le tradizionali credenze religiose popolari con la nuova realtà industriale.

Di Ugo La Rosa era un bizzarro *Opera dei pupi*, dove le tradizionali rappresentazioni dei « pupi » siciliani erano alternate con « sketches » degli ineffabili Franchi ed Ingrassia. La pittura popolare era l'argomento trattato da due modesti cortometraggi: *Pittura paesana svedese* e *Selvaggio West* (U.S.A.).

Fuori tema era il fluido *Incantesimo di Capri* di Carlo L. Bragaglia, dichiaratamente turistico.

Ombre bianche di Nicholas Ray e *Viole di Santa Fina* di Mario Verdone erano stati proiettati fuori concorso: il secondo evoca una gentile leggenda di San Gimignano (Siena). Ogni anno sulle torri della città nascono a primavera viole gialle, in coincidenza con la morte della Santa giovinetta, la cui storia commovente fu rappresentata negli stupendi affreschi del Ghirlandaio e nelle tavole di Niccolò Gerini. Le attrattive spettacolari del noto *Ombre bianche* non potevano essere messe a confronto con le altre pellicole, tutte orientate verso scopi di documentazione.

Acto da primavera

Gli *Actos* portoghesi corrispondono ai misteri francesi, inglesi, spagnoli, italiani, del Medio evo.

Acto da Primavera è la ripresa, a colori, di una sacra rappresentazione popolare, vista nella vita presente, nella cornice di un villaggio remoto del nord portoghese, Curalha (Chaves), nel vivo della sua preparazione ed effettuazione, per la iniziativa della gente del luogo, e con le reazioni e conseguenze che suscita nel pubblico locale, determinate non soltanto dal dramma della Passione del Cristo, quanto anche dal dramma che coinvolge tutta la nostra epoca.

Il testo consiste in un adattamento popolare dell'*Auto da Morte e Paixào de Nosso Senhor Jesus Cristo* del Padre Francisco Vaz da Guimaràes (1559). Scrive Luciana Stegagno Picchio in *Storia del teatro portoghese* (Ateneo, pag. 71, « Gli spettacoli folkloristici »): « La vasta e sempre rinnovata fortuna del testo va forse ricercata nella rigorosa aderenza alla lettera evangelica e nell'umiltà della parafrasi

che, non sovrapponendosi all'originale, ne mantiene la nuda e scarna bellezza ».

La rappresentazione si svolge nei giorni di Pasqua in « luoghi deputati » che i paesani chiamano *palacios* (palazzi). Una volta ultimati i preparativi, i « palazzi » sono montati su carri trainati da buoi e sistemati all'aperto. Accorrono allo spettacolo gli uomini dei villaggi vicini e qualche turista. Dall'alto di una tribuna costruita in piena campagna il « Presentatore » — il vecchio Simeone — si rivolge alla folla ed illustra le varie fasi della sacra rappresentazione. Entra quindi in scena Gesù, e il Mistero della Passione — conosciuto anche con il nome di Mistero della Primavera, appunto perché recitato a Pasqua — ha inizio.

La rappresentazione — che Luciana Stegagno Picchio registra anche nel villaggio di Duas Igrejas — si effettua da secoli con gli stessi criteri. Lo stesso resta il testo, in un portoghese arcaico. I costumi sono « arrangiati » dalla iniziativa degli attori contadini. I luoghi « deputati » delle scene sono disposti gli uni distanti dagli altri e preparati in modo rozzo, anche se spontaneo. Nasce il confronto, inevitabile, col *Vangelo secondo Matteo*, ed è certo che P.P. Pasolini ha tenuto presente nel suo film (lo stesso *Acto da Primavera*, anche se a lui ignoto, può provarlo) una Sacra Rappresentazione popolare, non importa se di Isnello o di Curalha.

I costumi e le scene che esso usa, i tipi di cui si vale, hanno la stessa riacquistata ingenuità di questa rappresentazione contadina portoghese.

Ed ecco il diavolo, col suo sorriso sinistro, abbigliato come un *blouson noir*. Ecco l'angelo con la sua aureola. Le battute sono dette cantando, come avviene nel *bruscello* di Montepulciano. Non ci sono attori protagonisti o secondari, salvo il Cristo, ed un popolano osserva: « Io sono importante, perché tutti nella Passione sono importanti! ».

Attraverso la sacra rappresentazione la Passione viene raccontata con l'intento di metterne in rilievo i sentimenti originali. Non è scopo di Oliveira di far notare gli anacronismi o il pittoresco dell'*Acto*: non è sua cura di sottolinearli, anche se ovviamente non li ignora.

Il film è realizzato con grande dignità artistica, che non lo avvicina soltanto al *Vangelo secondo Matteo* (però realizzato nel 1963, quindi posteriore), ma anche a certe opere dello spagnolo Buñuel: la stessa umanità di Carvalha fa pensare, quando appare un uomo-larva, a *Las Hurdes* (*Terre sans pain*). L'opera corrisponde pienamente ai postulati essenziali che devono presiedere a un film sul folklore, che non può guardare all'interesse pittoresco delle tradizioni registrate, ma piuttosto al valore scientifico della presentazione non senza aggiungervi — ove il caso — qualcosa di proprio: un giudizio, una analogia, un richiamo. Questo, alla fine del film, è il significato del « fungo atomico » che viene accanto all'oscuramento dell'universo, per la morte del Cristo Crocifisso. Ed a questo punto il Cristo si identifica — ancora una volta — con tutti gli uomini, compresi quelli del nostro secolo, testimoni delle ultime sciagure della terra.

I film di Manuel de Oliveira

Manuel de Oliveira è nato a Oporto nel 1908. Le sue esperienze giovanili sono sportive e di cine-club. Vede il meglio della produzione cinematografica presentata nei circoli e viene invogliato ad acquistare una macchina

da presa. Nasce così il suo primo documentario *Douro, faina fluvial* (1930), che descrive la vita e le attività attorno al fiume, il lavoro degli uomini sulle barche o a riva. « È uno dei rari film portoghesi », scrive Alves Costa (3) « senza concessioni, senza cartoline postali, senza falso pittoresco. Un'opera con tutta la forza della realtà colta sul vivo, senza distorsioni né ritocchi. La moderna poesia del ferro e dell'acciaio, la tonalità delle ore, la felicità e la miseria dell'uomo, compagno di qualsiasi altro essere vivo nella lotta per il pane quotidiano ».

Fecero seguito a *Douro faina fluvial* due piccoli documentari, *Miramar praia das rosas,* un altro sguardo verso la propria terra, e *Ja se fabricam automoveis em Portugal* (occasionato dalla passione per i motori del regista). Ma non contano molto nella sua carriera cinematografica. Ad essi avrebbe dovuto aggiungersi *Gigantes do Douro* finanziato dall'Istituto del Vino di Porto, progettato ma non girato.

Nel 1941-42, dopo *Famaliçao* documentario su una località lusitana, realizza su un tema di Rodriguez de Freitas *Aniki-Bobo,* interpretato da ragazzi e realizzato all'aperto, nei dintorni di Porto: realistico, fragile di intrigo — una storia d'amore fra ragazzi in una scuola arcaica — poetico.

Aniki-Bobo è la formula che, nei giuochi dei ragazzi, designa le guardie e ladri: formula « magica » per il loro gergo, e che vuole offrire anche allo spettatore una chiave per penetrare nell'universo infantile.

Dopo questi film Oliveira progettò *Angelica,* ma non riuscì a realizzarlo. Ci vollero molti anni prima di poter girare un altro film: *O pintor e a Cidade,* proiettato alla Mostra del Documentario, a Venezia, nel 1956.

Film dai puri valori figurativi e dal montaggio meditato, creativo, non venne segnalato nonostante che io stesso, in giuria, mi battessi per farlo emergere nella rassegna. Ho letto poi che anche al Festival di Cork, Presidente Basil Wright, sfiorò per poco il primo premio, forse mancando di ottenere la unanimità per non sufficiente chiarezza di intenti da parte del regista.

Oliveira guarda la sua città, Porto, attraverso gli acquerelli del pittore Antonio Cruz. Ci dà la visione personale del « pintor », ma si sente anche il calore del suo sguardo verso la « cidade ».

Seguì nel 1959 *O Pâo* (t.l.: Il pane), documentario a colori, come il precedente, dedicato al lavoro dell'uomo nel ciclo del frumento: fecondazione, nascita, raccolta, trasporto del grano, utilizzazione industriale, panificazione, distribuzione e consumo, fino al ritorno del grano alla terra, per l'inizio di un nuovo ciclo.

Perché tanti anni di intervallo fra un documentario e l'altro? Certamente per la difficoltà di inserirsi in una produzione regolare in un paese di scarsa produzione, e in un giro internazionale, per la difficoltà di trovare aiuti e per dover sempre, o quasi sempre, contare sulle sole proprie forze, si tratti di finanziamenti o di collaborazioni: non a caso Manuel de Oliveira firma sempre soggetti e regia, è operatore, montatore, registratore del suono.

I più recenti film di questo « numero uno » del cinema portoghese, ispirato e solitario, rappresentante autentico della produzione « indipendente », sono *As pinturas do meu Irmâo Julio* (1965), *A caça* (1964) e *Acto da primavera* (1962), di cui si è già detto.

In *As pinturas do meu Irmâo Julio,*

---

(3) Vedi l'introduzione di Alves Costa a: *Aniki-Bobo, planificaçao do filme de Manuel de Oliveira,* Ediçao do cine-clube do Porto, 1963.

nei disegni di Julio Maria Reis Pereira, pittore e poeta, torna l'interesse del cineasta per le arti figurative, come nel documentario del 1956 (*O pintor e a cidade*) e come nell'incompiuto *Pedro e Ines.* Lo spunto è dato da un gruppo di disegni: la serie « Poeta ». Sono le immagini di un ricordo: le pitture che il poeta, assente dal suo paese natale, Vila do Conde, attribuisce a suo fratello Julio, conservate nella vecchia casa dove sono nati. Sono pitture che esprimono piacere sensuale, sofferenze, delirio, ossessioni, inquietudini: del pittore come dell'autore stesso del film.

A caça (t.l.: La caccia) è un cortometraggio — scrive ancora Alves Costa — « condensato, singolare, violento, quasi aggressivo, nel quale si intrecciano realtà e simbolo, in una storia breve, drammatica e angosciosa, dove si inserisce una ironia amara ». Ed anche qui, come per *Acto da primavera,* non sarà fuori luogo un rimando a Buñuel.

Le qualità poetiche di Oliveira sono messe in risalto da *O pintor e a cidade* e *Aniki-Bobo* ma è in *Douro faina fluvial,* e poi in *Acto da primavera* e *A caça,* che meglio si incontrano le caratteristiche dell'arte « sociale » di Oliveira: interesse per l'uomo e per la sua fatica, denuncia della sua pazzia allorché provoca sofferenze e ingiustizie, crudeltà e lutti. Nel finale di *Acto da primavera* non può fare a meno di vedere, anche in un villaggio quasi dimenticato dal mondo, i pericoli, che riguardano tutti, di una distruzione atomica, di una fine apocalittica che minaccia tutto il genere umano.

Nella *Caça* affiora un sentimento di pietà e un appello allo solidarietà che acquista valore di simbolo. V'è in tutto ciò — dice il suo biografo portoghese, già citato — « un disperato e drammatico appello alla ragione e alla solidarietà umana »: detto con pulizia interiore e purezza di linguaggio, con coraggio e talento, spirito di indipendenza e generosità. Tanto da farlo restare in maniera duratura nel cinema portoghese: anzitutto come esempio di solidarietà morale, di probità, di coerenza, di adesione alle idee costruttive della società.

MARIO VERDONE

Filmografia di Manuel de Oliveira

1931 **DOURO, FAINA FLUVIAL** (t.l.: Douro, lavoro fluviale) - **p.** e **r.:** Manuel de Oliveira - **f.:** Antonio Mendes - **m.:** Luis de Freitas Branco - lunghezza: 520 metri (in 35 mm.).

1934 **CANCÃO DE LISBOA** (t.l.: Canzone di Lisbona), lungometraggio di Cottineli Telmo (interprete in una piccola parte).

1939 **FAMALICAO** — **r.:** Manuel de Oliveira (cortom. doc.).

1942 **ANIKI-BOBO** — **r.** e **sc.:** Manuel de Oliveira - **s.:** da uno spunto di Rodriguez de Freitas - **f.:** Antonio Mendes - **scg.:** José Porto - **m.:** Jayme Silva Filho - **versi:** Alberto Serpa - **int.:** tutti ragazzi - lunghezza: 2100 metri (in 35 mm.).

1956 **O PINTOR E A CIDADE** (t.l.: Il pittore e la città) - **p., r., f.** (a colori) e **mo.:** Manuel de Oliveira - **m.:** Rebelo Bonito (cortom. doc.).

1959 **O PÃO** (t.l. : Il pane) - **p., r., f.** (a colori) e **mo. :** Manuel de Oliveira - lunghezza: 700 metri (in 35 mm.) - durata : 24 minuti (cortom. doc.).

1962 **ACTO DA PRIMAVERA** (t.l. : Atto di primavera) - **p., r., f.** (a colori) : Manuel de Oliveira - **s. :** basato su una Sacra Rappresentazione popolare del XVI secolo di Francisco Vaz de Guimarâes - **lunghezza :** 2500 metri (in 35 mm.) - **durata :** 90 minuti.

1964 **A CAÇA** (t.l. : La caccia) - **r.** e **commento :** Manuel de Oliveira - **f.** (a colori) -**p. :** Tobis Portuguesa - **lunghezza :** 570 metri (in 35 mm.) - **durata :** 20 minuti (cortom.).

1965 **AS PINTURAS DO MEU IRMÃO JULIO** (t.l. : Le pitture di mio fratello Giulio) - **p., r., f., mo. :** Manuel de Oliveira - **m. :** Carlos Paredes - **lunghezza :** 180 metri (in 16 mm.) - **durata :** 15 minuti (cortom.).

N. B. - Alves Costa, nel volume che contiene la sceneggiatura di **Aniki-Bobo,** registra il titolo di altri film in 16 mm. di Manuel de Oliveira, non portati a termine : **O circo** (t.l. : Il circo) ; **Pedro e Ines,** sulla scultura ; **O Bairro de Xangai,** sul problema sociale dell'abitazione in un quartiere ma sano ; **O ano 2000** (t.l. : L'anno 2000) ; **Vilarinho das Furnas** ; **Velha Casa.**

(*a cura di* MARIO VERDONE)

VII° Festival dei Popoli: senza premi i migliori

L'anno scorso, su queste pagine, a proposito della precedente edizione della « Rassegna del film etnografico e sociologico » lamentammo, come unica nota stonata di quella manifestazione, il discutibile comportamento della giuria nell'assegnazione dei premi in palio. In sostanza, se pure non condividemmo talune preferenze nel novero dei film premiati o segnalati, che tornavano a svantaggio di un paio di opere secondo noi più meritevoli, il punto controverso risiedeva particolarmente nel tenore delle motivazioni, che in molti casi non rispecchiavano la portata e il valore effettivi delle singole opere. Quanto al resto, potemmo agevolmente riconoscere che il documento più valido dell'intera Rassegna (*The Inheritance* di Harold Mayer) aveva pur ricevuto uno dei premi più ambiti.

In rapporto alla severità che tuttavia usammo allora nei confronti della giuria del Festival dei Popoli, l'atteggiamento che dovremmo assumere di fronte al verdetto emanato a conclusione della VII Rassegna non è facile da definire. Diciamo di essere rimasti letteralmente scandalizzati. Ed è ancora poco, se si consideri che i giudizi sono stati formulati all'unanimità da sei membri tra i quali figuravano rappresentanti della cultura cinematografica, come Tullio Kezich e Georges Sadoul, degni della massima fiducia. Ma è proprio vero che quanto può accadere in seno ad una giuria, non soltanto cinematografica, è spesso frutto dell'imponderabile, da cui, fra discussioni e compromessi sempre meno leggeri che affievoliscono via via la serenità del giudizio, chiunque può rimanere intaccato. Non c'è verdetto, cosiddetto unanime, che non soffra di tali limitazioni. In definitiva, il giudizio individuale, come quello espresso a maggioranza di voti, resta ancora il

più genuino e responsabile. Ma tant'è; finché esisteranno le giurie permarrà la convinzione che la valutazione, per soddisfare veramente le attese, debba essere concordata ad ogni costo fra tutti i giurati.

Basterebbe rilevare, a questo punto, che quanto è accaduto quest'anno a Firenze è semplicemente una convalida della nostra sfiducia nell'istituto delle giurie. Basterebbe non tener conto dei giudizi ufficiali per badare soltanto alle indicazioni e ai valori delle singole opere, quali ci sono apparsi. Ma si dà il caso che la sperequazione sia tanto rilevante che una nostra valutazione indifferente potrebbe apparire settaria, essendo in più di un'occasione rivolta a considerare favorevolmente alcune opere impegnate, oltre che sul piano espressivo (che è sempre quello che più conta, anche in un Festival come quello « dei Popoli » dove il fatto scientifico e l'importanza della documentazione per se stessa non devono essere sottovalutati), anche in una certa direzione ideologica, o altre provenienti da paesi ad economia socialista, quando nessuna di esse è stata premiata o almeno menzionata dalla giuria.

Per venire al concreto, diciamo subito che i risultati migliori, a nostro avviso, scaturiti dalla VII Rassegna fiorentina sono stati, più o meno nell'ordine, i seguenti: *Le ciel la terre* di Joris Ivens (produzione francese realizzata nel Vietnam del Nord), *Manaši* (t.l.: I manasci) di B. Šamšev (U.R.S.S.), *The Eleanor Roosevelt Story* di Richard Kaplan (U.S.A.), *Kdyby ty muziky nebyly* (t.l.: Se quella musica non ci fosse) di Miloš Forman (Cecoslovacchia) e *Fiatalkoruak* (t.l.: Giovani delinquenti) di Judit Vámos (Ungheria). Eppure nessuna di tali opere è stata presa in qualche considerazione dalla giuria.

Il primo premio assoluto poteva toccare indifferentemente al documentario di Ivens o a quello sovietico di Šamšev, entrambi affidati a cadenze liriche e dominati, specialmente il primo, da una forte personalità d'autore, senza che per questo vengano minimizzati i valori d'indagine e di testimonianza. Da qualche parte è stata mossa l'accusa a *Le ciel la terre* di ricalcare i toni ampollosi e apologetici in voga in U.R.S.S. e nei paesi dell'orbita comunista prima del XX Congresso: *Le ciel la terre* sarebbe opera di propaganda settaria e per ciò stesso insincera. A parte l'insostenibilità di questa ultima tesi, congruamente smentita dalla storia dell'arte, azzardare giudizi di tal genere sul documentario di Ivens significherebbe riporre in discussione tutti interi gli interessi, i princìpi, lo stile stesso del regista olandese, quali si sono coerentemente manifestati nel complesso della sua attività. Fin dal tempo di *Borinage* (1934), egli ha sempre affrontato e accentuato i motivi sociali della sua tematica come uomo di parte, e la posizione da lui oggi assunta al cospetto del conflitto vietnamita non è altro che un capitolo successivo della sua costante e appassionata presenza sul terreno di una lotta che si ripete con identico fine sotto cieli diversi. Come aveva condiviso la causa dei minatori nel corso dei lunghi scioperi del 1933 in Belgio e successivamente era stato con i repubblicani durante la guerra civile spagnola (*Spanish Earth*), coi cinesi durante l'invasione nipponica (*400 milioni*) coi rooseveltiani per l'attuazione del « New Deal » (*The Power and the Land e New Frontiers*) e infine, dopo il conflitto, in Indonesia, in Polonia, in Cecoslovacchia e in Bulgaria per seguire la ricostruzione di quei paesi, Ivens non poteva non rendersi testimone di una lotta come quella che oggi si sta svolgendo nel Vietnam, né

poteva tradire la sua logica marxista nell'illustrarne le ragioni. E lo ha fatto con lo stesso entusiasmo, con lo stesso caloroso impegno che ormai da lui sempre ci aspettiamo; ma con uno stile anche più composto e maturo.

Anche in *Le ciel la terre* Ivens si è mantenuto fedele ad un'impostazione lirica piuttosto che ad una semplice documentazione e ha contrapposto la evocazione di un'operosa vita quotidiana alle immagini sconvolgenti della guerra: da una parte, « la terre », è il lavoro umile e strenuo nelle risaie, i giochi dei bambini, tutta la storia di un popolo, fatta di grandi sacrifici e di semplici tradizioni familiari; dall'altra, « le ciel », gli ordigni che senza ragione seminano la morte. Ma su tutto domina, ottimista, una grande fiducia nell'uomo che, ad ogni allarme, con inalterata serenità, tralascia l'abituale lavoro per imbracciare il fucile, e ciò accoglie come una nuova necessità di vita: alla lotta di sempre si è aggiunta la lotta per difendere quanto si è duramente conquistato, per allontanare una nuova calamità « naturale », alla stregua delle inondazioni che sconvolgono di tanto in tanto le risaie. E i bambini che mimano nei loro giochi gli uomini addetti alla contraerea, le donne che alternano al duro lavoro la difesa armata, le stesse vignette umoristiche antiamericane, non sono immagini rettoriche, bensì il risultato di una meditazione umanista. Il discorso, ancora una volta, è sull'uomo e sulla natura che lo determina. Da qui, e da quello stile ormai inconfondibile in cui ciò che conta è il volto dell'uomo e la distesa della terra che egli forgia e domina, la grande forza di convinzione del film.

Da quale parte provenga l'aggressione in Vietnam e da quale altra si schieri il popolo vietnamita risulta con evidenza anche da un documentario di produzione giapponese, *Doran no Betonamu* (t.l.: Tumulto nel Vietnam) di Masaharu Asaka, girato nella zona di Saigon. In esso è lodevole un certo impegno di obiettività neutrale, sia pure da parte di un altro paese asiatico che non si sente del tutto estraneo al problema; e questo desiderio di basare il discorso sull'evidenza delle immagini circostanziate, piuttosto che organizzandole in una particolare prospettiva, ha reso abbastanza eloquente la dolorosa situazione del Vietnam del Sud, con le sue campagne e i suoi villaggi desolati e piagati dalle epidemie, con i suoi contrasti sociali e, peggio, con le torture e le esecuzioni capitali che vengono eseguite sui partigiani del Nord.

Basato essenzialmente su elementi folklorici, sulla fedeltà alle tradizioni, è l'altro eccellente documentario di questa Rassegna, il sovietico *Manaši* (t.l.: I manasci), opera d'esordio di un giovane regista kirghiso che non ha ancora terminato i corsi della Scuola di cinematografia di Mosca ma che già attesta una notevole proprietà di stile. Il film esalta liricamente la figura di un vecchio cantastorie, attorno al quale, nelle steppose regioni dell'Asia centrale, ieri come oggi si riuniscono folle attente al recitativo-cantato attraverso cui vengono rievocate ed esaltate le gesta leggendarie degli antenati di quelle genti. Il giovane Šamšev, con squisito rigore formale adattato allo schermo largo, ha saputo conferire solenni cadenze sia alle immagini del declamatore e del popolo sospeso all'ascolto sia a quelle delle rievocazioni del passato che scaturiscono fluidamente dalle prime attingendo ad un naturale tono epico.

Terzo film « d'autore » della Rassegna, dopo quelli di Ivens e di Šamšev, è il cecoslovacco *Kdyby ty muziky nebyly* (t.l.: Se quella musica non

ci fosse) di Miloš Forman, che in realtà costituisce la prima parte del lungometraggio a soggetto *Konkurs* (t.l.: L'audizione) con cui, nel 1963, il realizzatore dei successivi *Černy petr* (t.l.: Asso di picche, 1963) e *Lasky jedne plavovlasky* (t.l.: Gli amori di una bionda, 1965), già noti ai frequentatori di festival, aveva esordito nella regia. Pur di più corto respiro, il mediometraggio che abbiamo visto così in ritardo contiene in embrione quasi tutti i motivi che Forman avrebbe poi sviluppati. Anche qui, col pretesto di rappresentare il diverso uso che può essere fatto degli stessi strumenti musicali da due distinti complessi, si manifesta precipuo il conflitto fra due generazioni che si risolve in una mal celata simpatia per il mondo dei giovani e per le loro nuove esigenze. Anche lo stile, benché non ancora sufficientemente sciolto, è lo stesso: una notevole schiettezza di situazioni e di atteggiamenti colti realisticamente ed asserviti ad un contesto ironico e brillante.

Un esemplare lavoro di montaggio ha eseguito lo statunitense Richard Kaplan per *The Eleanor Roosevelt Story* che, sulla base della biografia tracciata da Archibald Mac Leish (autore anche del commento parlato), ricostruisce organicamente, prima attingendo a documenti fotografici e poi ad un ricchissimo materiale cinematografico, la vita e l'azione altamente umanitaria della moglie dell'illustre statista. Ne è scaturito un ritratto a tutto tondo, familiare e affascinante, ricollocato, specie nella parte iniziale, in un ambiente accuratamente definito (quello delle grandi dinastie degli U. S.A.) e quindi, dopo il matrimonio, seguito passo passo nella sua più intima vocazione, che fu quella di alleviare le sofferenze umane, di proteggere i deboli, di combattere i pregiudizi, attraverso le dure vicende della depressione economica, della guerra, della campagna maccartista. È da rilevare anche la grande sobrietà con cui il ritratto è stato tracciato, affinché mantenesse un tono sempre affettuoso e quasi domestico pur negli immani avvenimenti in cui il personaggio si trovò coinvolto.

Non va infine trascurato, fra i migliori esiti del Festival, il documentario ungherese *Fiatalkoruak* (t.l.: Giovani delinquenti) di Judit Vámos. Si tratta di un'accurata inchiesta svolta fra i giovani ospiti di un istituto di rieducazione, e dalle risposte, spontanee e toccanti, che essi dànno all'intervistatore, si ricavano vari motivi di meditazione sulle ansie e le angoscie di molta gioventù, identiche in un paese socialista e da noi; sulla parte di responsabilità che spetta ai genitori; sull'incapacità dei grandi (teniamo anche conto dell'evasività del commento offerto dall'intervistatore alle pungenti risposte) di accostarsi veramente a quel mondo. E l'efficacia del film non risalta soltanto dalla pregnanza del documento, ma anche dalla tecnica, disinvoltamente moderna, che vi è impiegata e che, in certo qual modo, si adatta con diverse soluzioni alle figure degli intervistati.

Basterebbero i cinque documenti sui quali ci siamo soffermati per riconfermare la validità, oltre che la ragione d'essere, dell'annuale Rassegna fiorentina. Nel darne atto ai suoi ordinatori, dobbiamo soltanto rilevare che un alleggerimento del programma (com'era opportunamente avvenuto lo scorso anno) sarebbe certamente tornato a vantaggio del rigore e della serietà del Festival. L'inclusione in concorso di taluni film non trova, a nostro avviso, sufficienti giustificazioni. Ci riferiamo, in particolare, a *Knokke-le-Zoute* di Jean-Marc Ripert (Belgio), il quale,

benché prodotto dall'Istituto di Sociologia dell'Università di Bruxelles, non prevarica i limiti angusti di un comune documentario turistico; a *Nossa escola de samba* (t.l.: La nostra scuola di samba) di Manuel Horacio Jiménez (Brasile), che la giuria ha insignito di una menzione ma che a noi è sembrato poco più di un prolisso brano di cineattualità; a *Sabenadicca...* di André Picon (Francia), che vorrebbe essere una specie di taccuino di viaggio sulla Sicilia (il titolo è la contrazione di una forma di saluto di quegli abitanti: « Vostra signoria mi benedica ») ma che in sostanza si riduce ad una sequela di facili luoghi comuni sull'immobilismo e l'apatia ancestrali dei siciliani, come possono essere colti soltanto da un visitatore distratto e superficialmente informato. Di livello scadente sono risultati anche i documentari presentati dalla Germania occidentale, dalla Polonia e dall'India: *Ein Volk ehrt seinen Praesident* di Pitt Koch è una monotona rassegna di oggetti-ricordo che, dopo l'assassinio del Presidente Kennedy, sono stati esposti nei negozi delle città americane per onorarne la memoria, mentre *Kubalonka* di Janusz Kidawa si limita ad illustrare l'organizzazione di un moderno sanatorio per bambini e adolescenti affetti da tubercolosi, e *Lahaul and Spiti* di N. S. Thapa ritrae generici aspetti di folklore di una regione indiana.

In definitiva, è prevalso il livello medio, sia fra le opere di stretto rigore scientifico sia fra quelle non aliene dal conciliare il merito scientifico con la qualità strutturale del racconto. Tra le prime vanno annoverate quelle di contenuto prettamente etnografico, esposte ancora una volta in numero rilevante dalla Francia, che in questo campo sta svolgendo da anni una funzione assai meritoria. Non è mancata nemmeno in questa edizione del Festival la presenza di Jean Rouch, sia pure con un film di corto respiro e di modesto impegno quale risulta *Goumbé,* che riguarda talune organizzazioni comunitarie di giovani della Costa di Avorio venuti dai villaggi a lavorare in città. Di gran lunga più interessanti tutti gli altri documentari d'informazione sull'Africa: da *Garçons et filles, rites de passage chez les Gbaya* di Michel Brunet (per noi il migliore del gruppo), sui riti funerari e i riti d'iniziazione di ragazzi e ragazze alla vita sessuale nella vasta regione centroafricana, a *Ocarina* di Claude Pairault, sulla costruzione del rudimentale strumento musicale nella regione del Ciad; da *Ravao la potière d'Imérina* di Aimé Fournel (presentato dal Madagascar), sulla fabbricazione artigianale di un orcio negli altopiani di Imérina, a *Le M'Zab* di Manuelle Roche, sull'architettura estremamente funzionale di una limitata regione a nord del Sahara algerino, che svela la presenza di una millenaria civiltà islamica (è interessante, tra l'altro, come al rigore degli edifici di abitazione si contrapponga il « barocchismo » fantasioso impiegato nei cimiteri).

D'argomento africano è anche il film che ha ottenuto il massimo riconoscimento della giuria: *Demain l'Afrique* di Jean-Luc Magneron. Si tratta, senza dubbio, di un lungometraggio di notevole impegno sia produttivo che registico, il quale affronta globalmente il problema della gioventù del Camerun recentemente inurbata, delle sue molte difficoltà di adattamento a un sistema e a un tenore di vita tanto diversi da quelli praticati fino a ieri nelle campagne, delle sue frustrazioni e delle pericolose deviazioni (alcoolismo, corruzione) nelle quali possono facilmente incorrere. In parte condotto con il metodo dell'inchiesta, che presume una

certa immediatezza di esposizione, il documentario lascia tuttavia una certa impressione di artificio, oltre che di aver voluto spettacolarizzare una materia già di per sé tanto scottante. E l'impressione è tutt'altro che vaga, solo che si osservi come ogni ripresa sia stata accuratamente predisposta, situando in un determinato modo le persone da ritrarre, collocandole nell'illuminazione giusta e ricercando particolari effetti nella distribuzione dei piani fotografici. Per queste attenzioni alla cornice, il giovane Magneron (trent'anni e con già al suo attivo sei documentari realizzati in Lapponia, nel Nuovo Messico e in varie regioni africane), oltre ad aver ceduto alla prolissità, ha sacrificato l'autenticità alla predisposizione verso il racconto ricostruito; senza poi contare che, nella prima parte *Demain l'Afrique* cede anche a talune soluzioni convenzionali e ad ambiguità di giudizio.

Quasi tutti ugualmente efficaci sono risultati i documentari di stretto carattere sociologico. Essi si rifanno per lo più a tecniche ormai divenute tipicamente televisive (anche in pratica si tratta di prodotti in 16 mm. destinati alla telediffusione) e come tali tese a stabilire il massimo di oggettività possibile, limitando la mediazione del regista quasi soltanto al giudizio morale che si accompagna con la scelta dell'argomento. Fra questi, gli statunitensi *Ku Klux Klan: The Invisible Empire* di David Lowe e *A Regular Bouquet* di Richard Beymer affrontano civilmente il problema dell'integrazione razziale nel Nord America, l'uno tracciando una severa indagine, attraverso documenti di varia provenienza e testimonianze dirette, sulla nota setta di stampo nazista, l'altro illustrando direttamente l'organizzazione delle « Freedom Schools » istituite nello stato del Mississippi, fra difficoltà ambientali di ogni genere, dai sostenitori del movimento per i diritti civili. Agli abitanti dei miserrimi « slums » di Sydney si volge, invece, l'indagine dell'oriundo italiano Gian Carlo Manara nel documentario australiano *Living on the Fringe,* particolarmente accurato anche nella scelta delle immagini che offrono, sia pure con qualche eccessiva iterazione, la drammatica testimonianza di una lenta e implacabile degradazione umana. Sulla linea ormai abbondantemente tracciata dai più noti colleghi Leacock e Pennebaker, Robert Drew ha realizzato in Belgio *In the Contest of the Queen* allo scopo di registrare, col pedinamento incessante della « camera », gli stati d'animo, le ansie e la tensione, di un partecipante alla competizione internazionale per pianisti patrocinata dalla regina Elisabetta: questi « studi sul comportamento » ormai si assomigliano un po' tutti, e il loro interesse è proporzionale all'importanza e notorietà del personaggio preso in considerazione (dunque, in questo caso, quasi nulla). Più tradizionale nella forma, ma in definitiva più interessante, è *Sharon* di Denis Mitchell (Gran Bretagna) che ci fa assistere ad alcune sedute di guarigione effettuate da due pastori in una chiesetta di Manchester col metodo della suggestione collettiva potenziata dalla fede nel potere soprannaturale di Cristo (1).

Un altro gruppo di documentari risulta più o meno condizionato dalla presenza attiva del regista che ne ha ridimensionata la materia e l'ha piegata ad un'autonomia di linguaggio

(1) Nel novero di questi film può inserirsi il brasiliano *Memoria do cangaço* (t.l.: Ricordo del « cangaço ») di Paulo Gil Soares, per il giudizio sul quale rimandiamo a quanto ha riferito Gianni Rondolino nel numero scorso dal Festival di Tours.

secondo una prospettiva che rispetta soltanto in parte la ricerca obbiettiva di verità. Subordinati ad interessi in prevalenza stilistici sono *Nuit d'orage* di Jean Barral e Jean-Michel Boussagnet (Francia), che rimanda a talune suggestioni figurative dei cortometraggi di Jean Epstein, l'antonioniano *Aanmelding* (t.l.: L'iscrizione) di Rob Houwer (Olanda), l'ironico e divertente *Company for Lunch* di Philip Gittelman (U.S.A.), composto esclusivamente di immagini fisse scattate dal prestigioso fotografo Cornell Capa, e soprattutto *Man in Our Image* di Marc Norelli (U.S.A.), che attesta nel giovane regista diplomato al nostro Centro Sperimentale, oltre che un acuto senso di osservazione nel cogliere (al di là della singolare impostazione del racconto) alcuni aspetti di costume e di mentalità di noi italiani, anche una grande padronanza di linguaggio in direzione insolita e fondamentalmente moderna. Si possono aggiungere a questa lista, per un piglio abbastanza personale nel trattare i dati offerti dalla realtà, anche il brasiliano *O circo* (t.l.: Il circo) di Arnaldo Jabôr e lo jugoslavo *Kolo* di Aleksandar Petrović.

Abbiamo lasciate per ultime alcune brevi considerazioni sulla rappresentativa italiana, nella quale si può inserire anche il mediometraggio di Ennio Lorenzini *Tronc de figuier,* benché realizzato per conto di una ditta algerina. Diciamo subito che questo racconto, scandito in quattro distinti capitoli (« Mare e deserto », « La lotta », « La terra », « La libertà »), puntualizza con notevole maestria tecnica lo itinerario della nazione algerina verso l'indipendenza politica e la conquista dei diritti democratici. Di analogo impegno civile sono anche il documentario di Renzo Renzi *La buona stagione,* sulla Resistenza in Emilia (2), e quello di Fiorenzo Serra, *L'ultimo pugno di terra,* che analizza compiutamente, attraverso uno studio costato tre anni di lavoro, le ambiguità e i contrasti che sussistono nella Sardegna attuale fra arcaiche sopravvivenze e ancora confusi aneliti contemporanei verso nuovi orizzonti economici: il racconto è abbastanza organico nella sua complessità e porta avanti la sua denuncia con quella sobrietà e misura che sono dettate da una salda adesione al problema ma anche alla terra e all'uomo rappresentati. Due componimenti scabri e non privi di efficacia, ma inficiati dalle limitazioni di tempo entro cui sono costretti, risultano *Il male di San Donato* di Luigi Di Gianni, che registra alcune manifestazioni di isterismo collettivo durante una festa annuale in un paese del Salento, e *Voce amica* di Mario Carbone, che riguarda, non senza una punta di ironia sulla sua dubbia efficacia, l'organizzazione telefonica che viene in aiuto dei disperati della vita. *L'Ungheria da Francesco Giuseppe ad oggi,* infine, è il risultato di un lungo lavoro di montaggio svolto da Libero Bizzarri per rievocare mezzo secolo di storia ungherese sulla base di documenti fotografici e cinematografici di eccezionale interesse: anche se qua e là si avverte l'impegno di ricercare le matrici di una certa evoluzione storica di quel popolo, il film per lo più si disperde nella densità della materia, nell'affastellarsi a volte monotono di troppi avvenimenti collocati indifferentemente su un medesimo piano.

Naturalmente, anche quest'anno la Rassegna fiorentina è stata integrata

---

(2) Un ampio giudizio sul film è già stato dato da Giacomo Gambetti a pag. 69 del n. 12 (dicembre 1965) di « Bianco e Nero ».

da cicli di proiezioni collaterali d'interesse retrospettivo o informativo su *problemi particolari* (« Gli anziani nella società moderna », « La condizione operaia e contadina in Italia », « Le società socialiste viste dal loro interno », « L'integrazione razziale negli U.S.A. ») e da convegni, seminari, dibattiti (alcuni dei quali risoltisi in colloqui fra una ristretta « élite », ma comunque anch'essi da tener presenti nel fissare le linee delle manifestazioni future), tutti determinati da un impegno di ricerca sempre più approfondita delle verità sociali, familiari e comunitarie di ogni popolo del mondo; ricerca che il Festival di Firenze ha saputo affrontare e portare avanti in tutte le sue implicazioni.

LEONARDO AUTERA

La Giuria della VII Rassegna Internazionale del Film Etnografico e Sociologico — composta da René Koenig (presidente), Tullio Kezich, Otto Klineberg, Franco Lombardi, José Maria Podestà, Georges Sadoul — preso atto con soddisfazione del buon lavoro svolto per la preparazione del Festival e dell'importanza che esso assume, attestata anche dal numero e dalla qualità dei film ammessi a concorso, all'unanimità ha deciso di assegnare i seguenti premi:

PRIMO PREMIO ASSOLUTO: *Demain l'Afrique* di Jean-Luc Magneron (Francia), per il realismo e l'oggettività con cui è presentato un problema della più alta importanza nel passaggio da forme tradizionali a forme nuove di vita;

PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE SCIENTIFICA (film volti alla conoscenza di aspetti della condizione umana propri di un contesto sociale arcaico o di sopravvivenze arcaiche in contesto sociale moderno): *Memoria do cangaço* (t.l.: Ricordo del « cangaço ») di Paulo Gil Soares (Brasile), per aver analizzato in modo convincente, con opportuna aggiunta di interessanti frammenti documentari, un fenomeno sociale corrispondente a un periodo storico del Nord-Est brasiliano;

PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE SCIENTIFICA (film volti alla conoscenza di aspetti della condizione umana propri di un contesto sociale moderno o delle fasi di transizione da una società arcaica a una società moderna): *Ku Klux Klan: The Invisible Empire* di David Lowe (U.S.A.), per aver opportunamente gettato una luce su un aspetto drammatico della vita in certe parti degli Stati Uniti e sui gravi ostacoli che si oppongono a una integrazione razziale pacifica;

PRIMO PREMIO DELLA SEZIONE CRITICO-CINEMATOGRAFICA: *Le M'Zab* di Manuelle Roche (Francia), per l'eleganza formale con cui illustra un aspetto particolare dell'architettura islamica nella parte nord del Sahara algerino;

MENZIONI SPECIALI: *Living on the Fringe* di Gian Carlo Manara (Australia), per la rappresentazione differenziata e sempre attenta della condizione umana ai margini di una città moderna; *Aanmelding* (t.l.: L'iscrizione) di Rob Houwer (Olanda), per la rievocazione poetica di tutta una vita nel momento dell'ingresso in una casa di riposo; *La buona stagione* di Renzo Renzi (Italia), per la serietà e la chiarezza di un discorso che contribuisce a far conoscere più ampiamente le ragioni sociali profonde di un evento della recente storia italiana; *Nossa escola de samba* (t.l.: La nostra

scuola di samba) di Manuel Horacio Jiménez (Brasile), per la viva chiarezza e il calore umano, assolutamente privi di retorica, con cui è espressa la reale situazione di una parte della popolazione diseredata di Rio de Janeiro.

La Giuria, infine, ha assegnato a maggioranza la Coppa A.G.I.S. a: *L'ultimo pugno di terra* di Fiorenzo Serra (Italia), per il buon livello spettacolare raggiunto nella rappresentazione dei problemi di una regione italiana.

I film di Firenze

ALGERIA

TRONC DE FIGUIER — **r.** : Ennio Lorenzini - **s.** e **sc.** : E. Lorenzini e Giovanni Riccioli - **f.** (colore) : Claudio Racca - **comm.** : S. Bagdadi - **mo.** : Mario Serandrei - **p.** : B. Noureddine per la Casbah Film, 1964 - **dur.** : 40'.

AUSTRALIA

LIVING ON THE FRINGE — **r.** : Gian Carlo Manara - **s.** : G. C. Manara e Peter Martin - **sc.** e **comm.** : Allah Ashbolt - **f.** : Frank Parnell - **m.** : Andy Sundstrom - **mo.** : Russell Toose - **p.** : Allan Ashbolt per l'Australian Broadcasting Commission, 1965 - **dur.** : 53'.

BELGIO

KNOKKE-LE-ZOUTE — **r.** : Jean-Marc Ripert - **f.** (colore) : Patrick Tutiens - **mo.** : Chantal Delattre - **p.** : Karim Saddock per il Ministère de l'Education Nationale et de la Culture e l'Institut de Sociologie de l'Université de Bruxelles, 1965 - **dur.** : 15'.

BRASILE

O CIRCO (t.l. **Il circo**) — **r.**, **s.**, **sc.** e **comm.** : Arnaldo Jabôr - **f.** (colore) : Alfonso Henriques Beato - **mo.** : Carlos Diégues - **p.** : Ministero degli Affari Esteri - 1965 - **dur.** : 34'.

NOSSA ESCOLA DE SAMBA (t.l. **La nostra scuola di samba**) — **r.**, **s.** e **sc.** : Manuel Horacio Jiménez - **f.** : Alberto Salvá Contel - **comm.** : Arlindo Maximiano Dos Santos - **mo.** : José Frade e M. H. Jiménez - **p.** : Thomaz Farkas, 1965 - **dur.** : 30'.

MEMORIA DO CANGACO (t.l. **Ricordo del «cangaço»**) — **r.** : Paulo Gil Soares.

Vedere giudizio di Gianni Rondolino e dati nel numero scorso (Festival di Tours 1966).

CECOSLOVACCHIA

KDYBY TY MUZIKY NEBYLY (t.l. **Se quella musica non ci fosse**) — **r.** : Miloš Forman - **s.** e **sc.** : M. Forman e Ivan Passer - **f.** : Miroslav Ondříček - **m.** : Jiří Slitr e Jiří Suchy - **mo.** : Miroslav Hàjek - **p.** : Rudolf Hàjek per la Filmové Studio Barrandov, 1963 - **dur.** : 33'.

FRANCIA

GOUMBÉ — **r., s.** e **sc.:** Jean Rouch - **f.** (colore) - **p.:** J. Rouch, 1966 - **dur.:** 20′.

OCARINA — **r., s.** e **sc.:** Claude Pairault - **comm.:** Lucien Nicolas - **f.** (colore) - **mo.:** Danièle Tessier e Nicole Marko - **p.:** Solecran, 1964 - **dur.:** 12′.

SABENADICCA... — **r.:** André Picon - **f.:** Christian Bergerac e A. Picon - **comm.:** José Galante - **m.:** J. S. Bach e F. J. Haydn - **p.:** Ufoleis, 1964 - **dur.:** 20′.

LE M'ZAB — **r., s.** e **sc.:** Manuelle Roche - **f.** (colore) - **p.:** M. Roche, 1965 - **dur.:** 29′.

GARÇONS ET FILLES, RITES DE PASSAGE CHEZ LES GBAYA — **r., s.** e **sc.:** Michel Brunet - **comm.:** Rémi le Meur - **m.:** registrazioni originali - **mo.:** Philippe Luzuy - **p.:** Comité du Film Ethnographique (Musée de l'Homme), 1965 - **dur.:** 27′.

NUIT D'ORAGE — **r., s., sc.** e **f.:** Jean Barral e Jean-Michel Boussagnet - **comm.:** Claude Thomas - **p.:** Paris Cité, 1964 - **dur.:** 12′.

DEMAIN L'AFRIQUE — **r.:** Jean-Luc Magneron - **comm.:** Roger Louis - **f.** (colore) : Paul Launay - **m.:** André Hodeir - **mo.:** Jacques Witta - **p.:** Chaumiane, 1965 - **dur.:** 66′.

LE CIEL LA TERRE — **r.:** Joris Ivens - **comm.:** J. C. Ulrich - **speaker:** Serge Reggiani - **f.:** Duc Hoa, Robert Destanque, Thu Van - **p.:** Dovidis, 1965 - **dur.:** 29′.

GERMANIA OCCIDENTALE

EIN WOLK EHRT SEINEN PRAESIDENT — **r.** e **f.** (colore) : Pitt Koch - **m.:** Peter Wortmann - **p.:** Pitt Koch, Ursel Werthner, Peter Wortmann, per l'Artfilm, 1965 - **dur.:** 10′.

GIAPPONE

DORAN NO BETONAMU (t.l. **Tumulto nel Vietnam**) — **r.:** Masaharu Asaka - **f.** (colore) : Shinichi Ogawa, Masao Mizugami, Masayori Fukazawa, Isamu Nagayama - **m.:** Yuji Koseki - **mo.:** Kiyoshi Sasazuka e Shintaro Ogawa - **p.:** Shin Riken Eiga Kabushiki Kaisha, 1965 - **dur.:** 80′.

GRAN BRETAGNA

SHARON — **r., s.** e **sc.:** Denis Mitchell - **f.:** Michael Newell, Alan Price, Richard Sidwell, Ronald Swain - **p.:** Granata Television, 1964 - **dur.:** 35′.

INDIA

LAHAUL AND SPITI — **r.:** N. S. Thapa - **s.** e **sc.:** Sudarsan Sharma - **f.** (colore) : M. S. Pendurkar e C. L. Kaul - **m.:** Vijay - **mo.:** M. S. P. Haran - **p.:** Films Division, Ministry of Information & Broadcasting, 1964 - **dur.:** 20′.

ITALIA

L'ULTIMO PUGNO DI TERRA — **r., s.** e **sc.** : Fiorenzo Serra - **f.** (colore) : F. Serra e Mario Vulpiani - **comm.** : Manlio Brigaglia e Giuseppe Pisanu - **m.** : Franco Potenza - **p.** : Fiorenzo Serra, 1965 - **dur.** : 97'.

LA BUONA STAGIONE — **r.** : Renzo Renzi.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati a pag. 69 del n. 12, dicembre 1965.

VOCE AMICA — **r., s.** e **sc.** : Mario Carbone - **f.** : M. Carbone e Blasco Giurato - **m.** : Egisto Macchi - **mo.** : Pino Giomini - **p.** : Documento Film, 1965 - **dur.** : 15'.

IL MALE DI SAN DONATO — **r., s.,** e **comm.** : Luigi Di Gianni - **f.** : Maurizio Salvatori - **m.** : Egisto Macchi - **mo.** : Giuliana Bettoja - **p.** : Nexus Film, 1965 - **dur.** : 11'.

L'UNGHERIA DA FRANCESCO GIUSEPPE AD OGGI — **r., s., sc.** e **comm.** : Libero Bizzarri - **f.** : attualità - **m.** : Egisto Macchi - **mo.** : Lina Messeri - **p.** : Libero Bizzarri e Gigi Martello, 1964 - **dur.** : 120'.

JUGOSLAVIA

KOLO — **r., s.** e **sc.** : Aleksandar Petrovič - **f.** : Nikola Majdak - **p.** : Dunav Film, 1965 - **dur.** : 13'.

MADAGASCAR

RAVAO LA PORTIÈRE D'IMÉRINA — **r., s.** e **sc.** : Aimé Fournel - **f.** (colore) - **m.** : J. S. Bach e registrazioni originali - **p.** : Cinéma d'Essai Universitaire, 1965 - **dur.** : 21'.

OLANDA

AANMELDING (t.l. **L'iscrizione**) — **r., s., sc., comm.** e **mo.** : Rob Houwer - **f.** (colore) : Fred Tammes - **m.** : Erich Ferstl - **p.** : Houwer Film, 1964 - **dur.** : 11'.

POLONIA

KUBALONKA — **r.** e **comm.** : Janusz Kidawa - **f.** : Leszek Kryzanowski - **m.** : Waldemar Kazanecki - **mo.** : Agnieszka Bojanowska - **p.** : Witwórnia Filmów Dokumentalnych, 1965 - **dur.** : 13'.

UNGHERIA

FIATALKORUAK (t.l. **Giovanni delinquenti**) — **r., s.** e **sc.** : Judit Vámos - **f.** : István Hildebrand - **p.** : Hungarian Television, 1965 - **dur.** : 41'.

U.R.S.S.

MANASI (t.l. **I manasci**) — **r., s.** e **sc.** : B. Samšev - **f.** (Sovscope) : N. Borbev e A. Petrov - **m.** : Maruetaev - **p.** : Kirgizfil'm, 1965 - **dur.** : 20'.

U.S.A.

IN THE CONTEST OF THE QUEEN — **r., s.** e **sc.** : Robert Drew - **f.** : James Lipscomb, Abbot Mills, Sid Reichman - **comm.** : Bob Young - **mo.** : Mike Jackson, De Nosworthy, Peter Van Dyke - **p.** : Robert Drew, 1965 - **dur.** : 50′.

KU KLUX KLAN : THE INVISIBLE EMPIRE — **r., s.** e **sc.** : David Lowe - **f.** : Robert J. Clemens e Richard Leacock - **comm.** : Charles Kuralt - **mo.** : Joseph Fackovec e Charlotte Zwerin - **p. a.** : Noel Pamentel - **p.** : David Lowe per la CBS Television Network, 1965 - **dur.** : 57′.

A REGULAR BOUQUET — **r., s.** e **sc.** : Richard Beymer - **m.** : Billy Strange - **p.** : Richard Beymer, 1965 - **dur.** : 52′.

COMPANY FOR LUNCH — **r.** : Philip Gittelman - **f.** : Cornell Capa, Bruce Davidson, Charles Harbutt, Andre Kertesz, Costantine Manos, Inge Morath - **mo.** : Fred von Bernewitz - **p.a.** : Inge Bondi - **p.** : Philip Gittelman per la Magnum Film, 1965 - **dur.** : 26′.

MAN IN OUR IMAGE — **r., s.** e **sc.** : Marc Norelli - **f.** (colore) : Antonio Piazza - **mo.** : Silvano Agosti e M. Norelli - **p.** : Marc Norelli, 1966 - **dur.** : 60′.

THE ELEANOR ROOSEVELT STORY — **r.** : Richard Kaplan - **s.** : Sidney Glazier - **sc.** e **comm.** : Archibald Mac Leish - **f.** : attualità - **m.** : Ezra Laderman - **mo.** : Miriam Arsham - **p.** : Sidney Glazier, 1965 - **dur.** : 120′.

(*a cura di* LEONARDO AUTERA)

I libri

L'Italia di Longanesi, Memorie fotografiche di Cesare Barzacchi, Edizioni del Borghese, Milano, 1964.

Il titolo farebbe pensare alla attività di Longanesi nel campo della fotografia, che raggiunse una distinzione di stile che contrassegnò un certo periodo del nostro giornalismo settimanale. Longanesi fu maestro nell'impostazione del problema fotogiornalistico, e si valse abbondantemente della fotografia nel collage; inoltre ebbe l'arte di raccogliere vecchie fotografie, collezionarle e ridistribuirle nelle pubblicazioni di cui si occupava. Si tratta invece, in questo libro, di fotografie eseguite per Longanesi o per periodici che ebbero una impostazione longanesiana.

Il fotogiornalismo di Longanesi è vicino ai problemi del nostro cinema degli anni trenta: un cinema che aspira al realismo, ma che in effetti è obbligato a rivolgersi a una realtà « protetta », qualche volta « coperta ». Bisogna dare atto a Longanesi che aveva ben chiaro questo problema, tanto che scrisse per un numero speciale dell'« Italiano » (1933), l'articolo « Occhio di vetro » — un titolo che ricorda non a caso Kino-glass, l'« Occhio di vetro » di Dziga Vertov, riportato anche dalla « Antologia di Bianco e Nero 1937-43 » — dove si indica senza equivoci al cineasta di voltare la macchina da presa « verso le caserme, le strade, le stazioni », per offrire squarci autentici della realtà italiana.

Il volume richiama continuamente a settimanali come « Omnibus » e « Bis » (1937) e seguenti e per questo s'intitola « L'Italia di Longanesi ». E ci offre anche qualche immagine di cronaca che non vuole ingannare sulla realtà (« Le famiglie italiane e la fame », pag. 105), che illustra i personaggi dello spettacolo e le figure del cinema degli anni trenta (Armando Falconi, Ruggeri, Benassi, Ricci, i De Filippo, Adriana Benetti, De Sica, Alida Valli), o lo stesso Longanesi dietro la macchina da presa, giacché nel 1943 egli si dedicò alla regìa dirigendo *Dieci minuti di vita* (pag. 45).

« È la storia », commenta il fotografo Cesare Barzacchi, autore delle foto pubblicate, « di un inventore pazzo il quale, dopo aver messo una bomba ad orologeria accanto alla caldaia del termosifone di un palazzo, se ne va in giro per gli appartamenti ad avvertire gli inquilini che entro dieci minuti salteranno tutti in aria. In ogni appartamento si svolge un episodio diverso ».

Le fotografie che il volume presenta

hanno un loro caldo contatto con la vita quotidiana, sopravvissuto anche in altri settimanali impostati o fatti da giornalisti di gusto longanesiano: « Il mondo », « L'espresso ». Anche se non è Longanesi che ha orientato e messo a fuoco la camera la sua impronta è percepibile dai temi affidati al fotoreporter o dagli stessi schizzi indicativi di ciò che il direttore di « Omnibus » si aspetta dai suoi collaboratori. Si veda a pag. 115 lo scorcio di Piazza Salvatore in Campis, fotografato seguendo un disegno di Longanesi: « una Roma barocca che sparisce minacciata dalla edilizia moderna ».

Per il cinema Longanesi scrisse anche la sceneggiatura di *Batticuore* (1938), con Perilli e Camerini, e il soggetto di *Fra Diavolo* (1941, con Perilli, dalla commedia di Bonelli e Romualdi). Il film *Dieci minuti di vita,* con Gino Cervi e De Sica, fu ultimato da Nino Giannini e presentato col titolo *Vivere ancora.*

MARIO VERDONE

Film usciti a Roma dal I° al 28-II-1966

a cura di ROBERTO CHITI

A caccia di spie - v. *Where the Spies Are.*
Africa addio.
Agente 006, dalla Russia viaggio nell'interpazio - v. *Spaceways* (riedizione).
Asso di picche, operazione controspionaggio.
Attento Gringo ... ora si spara - v. *La tumba de el pistolero.*
Avventure di Golden Boy, Le - v. *Le voleur de la Joconde.*
A 001: operazione Giamaica.
Bandito delle 11, Il - v. *Pierrot le Fou.*
Bunny Lake è scomparsa - v. *Bunny Lake Is Missing.*
Caro estinto, Il - v. *The Loved One.*
Cat Ballou.
Enigma dell'ispettore Hallett, L' - v. *Number Six.*
Eroi di Telemark, Gli - v. *The Heroes of Telemark.*
Genoveffa di Brabante - v. *Genoveva de Brabante.*
Gialli di Edgar Wallace n. 6, I.
Incredibile avventura, L' - v. *The Incredible Journey.*
Io, io, io ... e gli altri.
Jaguar ... professione spia - v. *Corrida pour un espion.*
James Tont operazione D.U.E.
Judith.
Ladro della Gioconda, Il - v. *Le voleur de la Joconde.*
1000 dollari per un Winchester - v. *Blood on the Arrow.*
Non sono un'assassina - v. *Piège pour Cendrillon.*
Per un dollaro a Tucson si muore.
Pugnale cinese, Il - v. *The Partner.*
Qualcuno da odiare - v. *King Rat.*
4 figli di Katie Elder, I - v. *The Sons of Katie Elder.*
Quattro inesorabili, I.
Questione d'onore, Una.
Sciacalli di Hong Kong, Gli - v. *The Scavengers.*
Signore e signori.
Sotto il tallone - v. *La métamorphose des Cloportes.*
Stanlio e Ollio eroi del circo (riedizione).
Stanlio e Ollio in vacanza (riedizione).
Stato d'allarme - v. *The Bedford Incident.*
Superseven chiama Cairo.
Tarzak contro gli uomini leopardo.
Tigre profumata alla dinamite, La - v. *Le Tigre se parfume à la dynamite.*
Uomo che ride, L'.
Vendicatore dei Mayas, Il.
Vendicatrici di Zorro, Le - *Las vengadoras enmascaradas.*
Zorro il pistolero - v. *Ballad of a Gunfighter.*

ABBREVIAZIONI: *r.* = regìa; *superv.* = supervisione; *s.* = soggetto; *sc.* = sceneggiatura; *adatt.* = adattamento; *dial.* = dialoghi; *f.* = fotografia; *e.f.s.* = effetti fotografici speciali; *m.* = musica; *scg.* = scenografia; *e.scg.s.* = effetti scenografici speciali; *c.* = costumi; *cor.* = coreografia; *e.s.* = effetti speciali; *mo.* = montaggio; *int.* = interpreti; *p.* = produzione; *p.a.* = produttore associato; *o.* = origine; *d.* = distribuzione.

AFRICA ADDIO — **r. :** Gualtiero Jacopetti e Franco Prosperi.

Vedere recensione di Giacomo Gambetti e dati in questo numero.

ASSO DI PICCHE, OPERAZIONE CONTROSPIONAGGIO / AS DE PIC, MISION CONTRAESPIONAJE — **r. :** Nick Nostro - **s.** e **sc. :** Simon O'Neill [Giovanni Simonelli] e Nick Nostro - **f.** (Techniscope, Technicolor) : Jeffrey Maxwell e Alfred Bugeon - **scg. :** George Pastell e Juan Alberto Soler - **m. :** Franco Pisano - **mo. :** Amedeo Giombini - **int. :** Giorgio Ardisson (Asso di Picche), Lena von Mártens, Hélène Chanel, Joaquin Diaz, Leontine May [Leontina Mariotti], Thea Fleming [Isabella Biancini], Emilio D. Messina, Angel Gray, Umberto Raho, Tom Felleghi - **p. :** Cineproduzioni Associate (Roma) / P. C. Balcazar (Madrid) / Copernic Film (Paris) / Herman (Istambul) - **o. :** Italia-Spagna-Francia-Turchia, 1965 - **d. :** Filmar.

A 001 : OPERAZIONE GIAMAICA / 001 OPERACCION CARIBE / SCHARFE SCHÜSSE AUF JAMAIKA — **r. :** Richard Jackson - **s.** e **sc. :** Karlheinz Vogelmann e Antonio Del Amo - **f.** (Eastmancolor) : Aldo Ricci e Juan Mariné - **scg. :** Saverio D'Eugenio e Eduardo Torre De La Fuente - **m. :** Marcello Giombini - **mo. :** Dabiele Alabiso - **int. :** Larry Pennell, Brad Harris, Margarita Scherr, Barbara Valentin, Linda Sini, Roberto Camardiel, Nando Angelini, Ralph Baldwyn [Raf Baldassarre], Janos Barthà, Wolfgang Kieling, Rolf Lüder, Christine Schubert, Hermann Nehlsen - **p. :** PEA (Roma) / Apolo Film (Madrid) / Theumer - **o. :** Italia-Spagna-Germania occ., 1965 - **d. :** regionale.

BALLAD OF A GUNFIGHTER (Zorro il pistolero) — **r., s.** e **sc. :** Billy Ward - **f. :** Brydon Baker - **m. :** Jaime Mendoza-Nava - **int. :** Marty Robbins, Joyce Redd, Bob Barron, Lauretta Luez, Nancy McDonald - **p. :** Parade Releas - **o. :** U.S.A., 1954 - **d. :** regionale.

BEDFORD INCIDENT, The (Stato d'allarme) — **r. :** James B. Harris.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

BLOOD ON THE ARROW (1000 dollari per un Winchester) — **r. :** Sidney Salkow - **s. :** Robert E. Kent e Mark Hanna - **sc. :** Robert E. Kent - **f.** (De Luxe Color) : Kenneth D. Peach - **m. :** Richard La Salle - **e. s. :** Patrick Dinga - **mo. :** William Austin - **int. :** Dale Robertson (Wade Cooper), Martha Hyer (Nancy Mailer), Wendell Corey (Clint Mailer), Dandy Curran (Tim), Paul Mantee (Segura), Robert Carricart (Kai-La), Ted de Corsia (Jud), Elisha Cook jr. (Tex), John Matthews (Mike), Tom Reese (Charlie), Bloyce Wright (capit. Stanhope), Michael Hammond, Leland Wainscott - **p. :** Leon Fromkess per la F. & F. - Leon Fromkess and Sam Firks Production e per l'Allied Artists - **o. :** U.S.A., 1964 - **d. :** INDIEF.

BUNNY LAKE IS MISSING (Bunny Lake è scomparsa) — **r. :** Otto Preminger - **s. :** da un romanzo poliziesco di Evelyn Piper - **sc. :** John e Penelope Mortimer - **f.** (Panavision) : Denys Cooper - **m. :** Paul Glass - **scg. :** Don Ashton - **e. s. :** Charles Staffell - **mo. :** Peter Thornton - **int. :** Keir Dullea (Steven), Carol Lynley (Ann), Laurence Olivier (ispettore Newhouse), Martita Hunt (Ada Ford), Noël Coward (Wilson), Lucie Mannheim (Cook), Adrienne Corri (Dorothy), Anna Massey (Elvira), Finlay Currie (costruttore di bambole), Clive Revill (Andrews), Jill Melford (maestra), Kika Markham (nurse), Delphi Lawrence (I° madre a scuola), Suzanne Neve (II° madre a scuola), Richard Wattis (impiegato ufficio marittimo), Victor Maddern (tassista), David Oxley (medico), Fred Emney (uomo a Soho), Megs Jenkins (infermiera), John Forbes-Robertson (custode ospedale), Damaris Hayman (Daphne), Jane Evers (donna poliziotto), Patrick Jordan (poliziotto), Geoffrey Frederick (fotografo della polizia), John Sharp (l'uomo delle impronte digitali), Percy Herbert (poliziotto alla stazione), Michael Wynne (Rogers), Bill Maxam (barman), Tim Brinton (venditore di giornali), The Zombies - **p. :** Otto Preminger e Martin C. Shute per la Wheel - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** Ceiad-Columbia.

CAT BALLOU (Cat Ballou) — **r.:** Elliott Silverstein - **r. II° unità:** Yakima Canutt - **s.:** da un romanzo di Roy Chanslor - **sc.:** Walter Newman e Frank R. Pierson - **f.** (Eastmancolor della Pathé, stampato in Technicolor), Jack Marta - **m.:** Frank De Vol - **scg.:** Malcolm Brown - **cor.:** Miriam Nelson - **mo.:** Charles Nelson - **int.:** Jane Fonda (Cat Ballou), Lee Marvin (Kid Shelleen e Tim Strawn), Michael Callan (Clay Boone), Dwayne Hickman (Jed), Nat King Cole (Shouter), Stubby Kaye (Shouter), Tom Nardini (Jackson Due Orsi), John Marley (Frankie Ballou), Reginald Denny (Sir Harry Percival), Jay C. Flippen (sceriffo Cardigan), Arthur Hunnicutt (Butch Cassidy), Bruce Cabot (sceriffo Maledon), Burt Mustin (Accusatore), Paul Gilbert - **p.:** Harold Hecht e Mitch Lindermann per la Harold Hecht Corp. - **o.:** U.S.A., 1965 - **d.:** Ceiad-Columbia.

Vedere giudizio di Dario Zanelli a pag. 83 del n. 10-11, ottobre-novembre 1965 (Festival di Berlino).

CORRIDA POUR UN ESPION / DER SPION, DER IN DIE HOLLE GING (Jaguar... professione spia) — **r.:** Maurice Labro - **s.:** dal romanzo di Claude Rank - **sc.:** M. Labro e Jean Meckert - **f.** (Franscope, Eastmancolor): Roger Fellous - **m.:** Michel Legrand - **scg.:** Willi Schatz - **mo.:** Georges Arnstam - **int.:** Ray Danton (Jaguar), Pascale Petit (Pilar), Roger Hanin (Stuart), Charles Regnier, Horst Frank, Wolfgang Preiss, Carl Lange, Helga Sommerfeld, Conrado San Martin, Grit Böttcher, Helga Lehner, Stanislav Ledinek, Robert Rey - **p.:** Transatlantic / Hans Oppenheimer Film / Midega - **o.:** Francia-Germania Occid.-Spagna, 1965 - **d.:** Dear.

GENOVEVA DE BRABANTE (Genoveffa di Brabante) — **r.:** José Luis Monter - **s.** e **sc.** Riccardo Freda - **f.** (Eastmancolor): Stelvio Massi, Julio Ortas - **m.:** Carlo Rustichelli - **int.:** Maria José Alfonso (Genoveffa), Alberto Lupo (conte Sigfrido), Andrea Bosic (Golo), Antonella Della Porta, Stephen Forsyth, Beni Deus, Umberto Raho, Angela Rhu - **p.:** Hispamer / Imprecine - **o.:** Spagna-Italia, 1964-65 - **d.:** regionale.

GIALLI DI EDGAR WALLACE N. 6, — È composta da due film: **THE PARTNER (Il pugnale cinese)** e **NUMBER SIX (L'enigma dell'ispettore Hallett)** - Vedi.

GRANDI CONDOTTIERI, I — **r.:** Marcello Baldi e Francisco Perez-Dolz - **s.** e **sc.:** Flavio Nicolini, Ottavio Jemma, Tonino Guerra, M. Baldi, dalla Bibbia - **f.** (Eastmancolor): Marcello Masciocchi - **m.:** Teo Usuelli - **scg.:** Ottavio Scotti Sigfrido Burman - **c.:** Giorgio Desideri - **mo.:** Giuliana Attenni - **e. s.:** Galiano e Ricci - **int. epis. Gedeone:** Ivo Garrani (Gedeone), Fernando Rey (lo «straniero»), Maruchi Fresno (moglie di Gedeone), Giorgio Cerioni (Jeter, figlio di Gedeone), José Jaspe (un re medianita), Barta Barry (Fara), Beni Deus (altro re madianita) - **int. epis. Sansone:** Anton Geesink (Sansone), Rosalba Neri (Dalila), Luz Marquez (una donna di Gaza), Paolo Gozlino (principe di Gaza), Piero Gerlini (Farim), Lucio De Santis (Nabur), Ana Maria Noé (la madre di Sansone) - **altri int.:** Mirko Ellis, Sergio Ammirato - **p.:** Emilio Cordero per la San Paolo Film / San Pablo Films - **o.:** Italia-Spagna, 1965 - **d.:** M.G.M.

HEROES OF TELEMARK, The (Gli eroi di Telemark) — **r.:** Anthony Mann.

Vedere recensione e dati nel prossimo numero.

INCREDIBLE JOURNEY, The (L'incredibile avventura) — **r.:** Fletcher Markle - **s.:** dal libro di Sheila Burnford - **sc.:** James Algar - **f.** (Technicolor) - Kenneth Peach - **f. sui ghiacci.** Jack Couffer, Lloyd Beebe - **m.:** Oliver Wallace - **scg.:** Carroll Clark, John B. Mansbridge - **mo.:** Norman Palmer - **superv. animali:** William R. Koehler, Halleck H. Driscoll, Al Niemela - **int.:** Emile Genest (John Lon-

gridge), John Drainie (prof. Jim Hunter), Tommy Tweed (l'eremita), Sandra Scott (signora Hunter), Syme Jago (Helvi Nurmi), Marion Finlayson (Elizabeth Hunter), Ronald Cohoon (Peter Hunter), Robert Christie (James Mackenzie), Beth Lockerbie (Nell Mackenzie), Jan Rubes (Carl Nurmi), Irena Mayeska (signora Nurmi), Beth Amos (signora Oakes), Eric Clavering (Bert Oakes), Bodger (cane Terrier), Tao (gatto Siamese), Luath (segugio del Labrador) - **p.** : Walt Disney e James Algar per la Walt Disney Prod. - Cangary - **o.** : U.S.A., 1963 - **d.** : Rank. Al film è abbinato il mediometraggio a colori **LA VALLE DEI CASTORI.**

IO, IO, IO... E GLI ALTRI — **r.** : Alessandro Blasetti.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

JAMES TONT OPERAZIONE D.U.E. — **r.** : Bruno Corbucci - **s.** : Ermanno Donati, Luigi Carpentieri - **sc.** : Vittorio Vighi, B. Corbucci, Mario Guerra, Antoinette Pellevant, Ugo Liberatore, E. Donati e Carpentieri - **f.** (Eastmancolor) : Sandro D'Eva - **m.** : Bruno Canfora - **scg.** : Aurelio Crugnola - **mo.** : Ornella Micheli - **int.** : Lando Buzzanca (James Tont), France Anglade (Hélène), Loris Gizzi (mister Spring), Claudie Lange (Clarissa), Jacques Dufilho (Y), Fiorella Ferrero, Antonella Murgia (Samantha), Aldo Bonamano, Furio Meniconi, Franco Ressel, Bruno Scipioni, Mirko Valentin, Sara Tonini, Geoffrey Copleston, Enzo Consoli, Franco Giulà, Renato Montalbano, Francesco Sormano - **p.** : Ermanno Donati e Luigi Carpentieri per la Panda/Cineurop - **o.** : Italia-Francia, 1965 - **d.** : Medusa (regionale).

JUDITH (Judith) — **r.** : Daniel Mann - **r. II unità** : Nicolas Roeg - **s.** : da un romanzo di Lawrence Durrell - **sc.** : John Michael Hayes - **f.** (Panavision, Technicolor) : John Wilcox e Nicolas Roeg - **m.** : Sol Kaplan - **scg.** : Wilfred Shingleton - **e. s. scg.** : Tony Pratt - **mo.** : Peter Taylor - **int.** : Sophia Loren (Judith), Peter Finch (Aaron Stein), Jack Hawkins (maggiore Lawton), Hans Werner (Gustav Schiller), Zaharira Charifai (dott. Rachel), Shraha Friedman (Nathan), Arnoldo Foà (l'interrogatore), Joseph Gross (Yaneck), Zipora Peled (Hannah), Terence Alexander (Carstairs), Gilad Constantiner (Dubin), Shoshana Barnea (signora Gross), Alexander Yahalomi (Zvi), Frank Wolff (Eli), André Morell (Chaim), Roger Beaumont (Zeev), Daniel Ocko (guida araba), Roland Bartrop (Aba), Peter Burton (Conklin), John Stacy (l'investigatore) - **p.** : Kurt Unger e Phil Breen per la Cumulus / Command **o.** : U.S.A.-Israel, 1965 - **d.** : Paramount.

KING RAT (Qualcuno da odiare) — **r.** : Bryan Forbes .

Vedere recensione di Morando Morandini e dati in questo numero.

LOVED ONE, The (Il caro estinto) — **r.** : Tony Richardson.

Vedere recensione di Mario Verdone e dati in questo numero.

MÉTAMORPHOSE DES CLOPORTES, La (Sotto il tallone) — **r.** : Pierre Granier-Deferre - **s.** : dal romanzo di Alphonse Boudard - **sc.** : Albert Simonin, Michel Audiard - **f.** (Cinemascope) : Nicolas Hayer - **m.** : Jimmy Smith - **scg.** : Jacques Saulnier - **mo.** : Jean Ravel - **int.** : Lino Ventura (Alphonse Parechal), Charles Aznavour (Edmond), Irina Demick (Catherine), Maurice Biraud (Arthur), Georges Géret (Rouquemoute), Pierre Brasseur (Tonton), Françoise Rosay (Gentrude), Annie Fratellini (Leonia), Georges Blaness (Omar), Daniel Ceccaldi (Lescure), Georges Chamarat (Clancul), Marie-Hélène Daste (signora Clancul), Norman Bart, Carlos Da Silva - **p.** : Les Films du Siècle / Produzioni Artistiche Internazionali - **o.** : Francia-Italia, 1965 - **d.** : Dear-Fox.

NUMBER SIX (L'enigma dell'ispettore Hallett) — **r.** : Robert Tronson - **s.** : da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.** : Philip Mackie - **f.** : Bert Mason - **m.** : Bernard Ebbinghouse - **scg.** : Peter Mullins - **mo.** Derek Holding - **int.** :

Nadja Regin (Nadia Leiven), Ivan Desny (Charles Valentine), Brian Bedford (Jimmy Gale), Michael Goodliffe (ispettore capo Hallet), Joyce Blair (Carol Clyde), Leonard Sachs (Welland), Maxwell Shaw (Luigi Pirani), Harold Goodwin (Smith), John Welsh (assistente del commissario), Barrie Ingham (agente, Derrick Sherwin (serg. Waters), Malou Pantera, Andre Mikhelson, Josephine Gordon, Norman Florence - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1962 - **d.:** Rank. Il film fa parte de **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N 6.**

PARTNER, The (Il pugnale cinese) — **r.:** Gerard Glaister - **s.:** da un romanzo poliziesco di Edgar Wallace - **sc.:** John Roddick - **f.:** James Wilson - **m.:** Bernard Ebbinghouse - **scg.:** Scott MacGregor - **mo.:** Derek Holding - **int.:** Yoko Tani (Lin Siyan), Guy Doleman (Wayne Douglas), Ewan Roberts (ispettore Simons), Mark Eden (Richard Webb), Helen Lindsay (Helen Douglas), Anthony Booth (Buddy Forrester), Noel Johnson (Charles Briers), Denis Holmes (serg. Rigby), John Forgeham (Adrian Marlowe), Virginia Wetherell (Karen), Yvette Wyatt (Pam), Norman Scace (dott. Ambrose), John Forbes-Robertson (Alwood), Brian Haines (Surgeon), Earl Green (Peter), Neil Wilson (ufficiale), Guy Standeven (Counterhand), Norma Parnell - **p.:** Jack Greenwood per la Merton Park - **o.:** Gran Bretagna, 1963 - **d.:** Rank. Il film fa parte de **I GIALLI DI EDGAR WALLACE N 6.**

PER UN DOLLARO A TUCSON SI MUORE — **r.:** D. Brownson - **f.** (Eastmancolor) : C. Richardson - **m.:** H. Tical - **int.:** Ronny De Marc, Giselle Sandré, Joco Turc, Mary Grace Manes, Benny Reeves [Benito Stefanelli], George Lycan, C. Iravarec, M. Sitor, E. Ranor, R. Sorgi, M. Cabol, E. Ghez, P Butie - **p.:** Nuovo Mondo Cinematografico (Milano) - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** regionale.

PIÈGE POUR CENDRILLON (Non sono un'assassina) — **r.:** André Cayatte - **s.:** da un romanzo poliziesco di Sebastien Japrisot - **sc.:** A. Cayatte, Jean-Baptiste Rossi, Jean Anouilh - **f.:** Armand Thirard - **m.:** René Longuet - **scg.:** Robert Clavel - **mo.:** Paul Cayatte - **int.:** Dany Carrel (Dominique / Michèle), Madeleine Robinson (Jeanne), Hubert Noël (François), Jean Gaven (Gabriel / Serge), René Dary (dott. Doulin), Robert Dalban, Francis Nanni - **p.:** Gaumont International / Jolly - **o.:** Francia - Italia, 1965 - **d.:** UNIDIS.

PIERROT LE FOU o **LE DEMON DE ONZE HEURES (Il bandito delle 11)** — **r.:** Jean-Luc Godard - **scg.:** Pierre Guffroy - **d.:** De Laurentiis.

Vedere giudizio di Mario Verdone a pag. 12 e altri dati a pag. 28 del n. 10-11, ottobre-novembre, 1965 (Mostra di Venezia).

QUATTRO INESORABILI, I — **r.:** Primo Zeglio - **s.** e **sc.:** Manuel Sebares De Caso, Federico de Urrutia, Marcello Fondato, P. Zeglio, da un'idea di P. Zeglio - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Miguel Fernandez Mila - **m.:** Marcello Giombini - **scg.:** Saverio D'Eugenio - **mo.:** Daniele Alabiso - **int.:** Adam West (Sam Garrett), Robert Hundar [Claudio Undari] (Alan), Red Ross [Renato Rossini], Roberto Camardiel, Ralph Baldwyn [Raf Baldassarre], Janos Bartha (Robert Johnson jr., Dina Loy, Pauline Baards [Paola Barbara] (Elisa Therry), Luis Induñi, José Jaspe, Chris Huerta, Elisa Mainardi - **p.:** PEA / Aitor Film - **o.:** Italia - Spagna, 1965 - **d.:** PEA (regionale).

QUESTIONE D'ONORE, Una — **r.:** Luigi Zampa.

Vedere recensione di Guido Cincotti e dati in questo numero.

SCAVENGERS, The (Gli sciacalli di Hong Kong) — **r.:** John Cromwell - **s.** e **sc.:** Edgar Romero - **f.:** Felipe Sacdalan - **scg.:** Vicente Thomas - **mo.:** Gervasio Santos - **int.:** Vince Edwards (Stuart Allison), Carol Ohmart (Marion Allison), Tamar Benamy (Marissa), Efren Reyes (Puan), John Wallace (Taggert), Vic Diaz (O'Hara) - **p.:** Lynn - Romero Production - **o.:** U.S.A. - Filippine, 1959 - **d.:** regionale.

SIGNORE E SIGNORI — **r.:** Pietro Germi.

Vedere recensione di Leonardo Autera e dati nel n. 3, marzo 1966.

SONS OF KATIE ELDER, The (I 4 figli di Katie Elder) — **r.:** Henry Hathaway.

Vedere recensione di Tullio Kezich e dati nel prossimo numero.

SUPERSEVEN CHIAMA CAIRO — **r.:** Umberto Lenzi - **s.:** dal racconto « 57 Calling Cairo » di Humphrey Humbert [Umberto Lenzi] - **sc.:** Umberto Lenzi e Piero Pierotti - **f.** (Eastmancolor) : Augusto Tiezzi - **scg.:** Pier Vittorio Marchi - **m.:** Angelo Francesco Lavagnino - **mo.:** Jolanda Benvenuti - **int.:** Roger Browne (Superseven), Fabienne Dalì (Denise), Massimo Serato (Alex), Andrew Ray (il Levantino), Dina De Santis (Tania), Anthony Gradwell [Antonio Gradoli] (Jussef), Rosalba Neri (Faddja), Mino Doro, Wilbert Bradley, Stella Monclar, Franco Castellani, Claudio Biava, Emilio Messina - **p.:** Fortunato Misiano per la Romana Film (Roma) / Prodex Film (Paris) - **o.:** Italia - Francia, 1965 - **d.:** Romana Film (regionale).

TARZAK CONTRO GLI UOMINI LEOPARDO — **r.:** Charlie Foster [Carlo Veo] - **s.** e **sc.:** Evo Dillinger - **f.** (Eastmancolor) : Mario Parapetti - **m.:** Aldo Piga (più il brano « Il Gange », da **I Tabù,** di A. F. Lavagnino) - **scg.:** Giuseppe Ranieri - **mo.:** Mariano Arditi - **int.:** Ralph Hudson (Tarzak), John Chevron (Kamur), Harold Bradley (Libar), Archie Savage (Ta-Mobu), Dolores Francine (Kewa), Lisa Donzell (Shata), Nando Angelini, Nuccia Cardinali, Marco Pasquini, Willy Colombini, Mario Lanfranchi, Rita Klein, John Matthews, Al Thomas, Fernando Piazza - **p.:** Tiziano Longo per la Century Film - **o.:** Italia, 1964 - **d.:** Telexport (regionale).

TIGRE SE PARFUME A LA DYNAMITE, La (La tigre profumata alla dinamite) — **r.:** Claude Chabrol - **s.:** Antoine Flachot - **sc.:** A. Flachot e Jean Curtelin - **f.** (Eastmancolor) : Jean Rabier, Mario Bistagne - **m.:** Jean Wiener - **mo.:** Georges Gabrielidis - **r. sequenze movimentate:** José-Luis Chinchilla, assistito da Javier Maiza - **int.:** Roger Hanin (Louis Rapière detto « La Tigre »), Margaret Lee (Pamela Mitchum), Michel Bouquet (Jacques Vermorel), Micaela Cendali (Sarita Sanchez), Roger Dumas (Duvet), José-Maria Caffarel (col. Pontarlier), Georges Rigaud (comandante Damerec), Carlos Casaravilla (Ricardo Sanchez), Assad Bahador (Hans Wunschendorf), Michel Etcheverry - **p.:** Christine Gouze-Renal per la Progefi / Producciones Balcazar / Dino De Laurentiis Cinematografica S.p.A. - **o.:** Francia - Spagna - Italia, 1965 - **d.:** D. De Laurentiis.

TUMBA DE EL PISTOLERO, La (Attento Gringo... ora si spara) — **r. s.** e **sc.:** Amando De Ossorio - **f.** (Cinemascope) : Miguel F. Mila - **m.:** Daniel White - **int.:** Jorge Martin (Tom Bogard), Mercedes Alonso (Lupe), Silvia Solar, Todd Martin, Jack Taylor, Luis Induñi, Joaquin Pamplona, José Marco - **p.:** Cooperativa Cinema-Fenix - **o.:** Spagna, 1964 - **d.:** Fida (regionale).

UOMO CHE RIDE, L' — **r.:** Sergio Corbucci - **s.** e **sc.:** Filippo Sanjust, A. Issaverdens, A. Lello, A. Bertolotto, Luca Ronconi, F. Rossetti, S. Corbucci, ispirato da Victor Hugo - **dial.:** Giuseppe Patroni-Griffi - **f.** (Eastmancolor) : Enzo Barboni - **m.:** Carlo Savina - **scg.:** Alessandro Dell'Orco e Piero Poletto - **c.:** F. Sanjust e Marcella De Marchis - **mo.:** Mario Serandrei - **int.:** Lisa Gastoni (Lucrezia Borgia), Edmund Purdom (Cesare Borgia), Jean Sorel (Bello), Ilaria Occhini (Dea), Linda Sini, Gianni Musy Glori, Nino Vingelli, Gino Pernice - **p.:** Joseph Fryd per la Sanson Film / Cipra - **o.:** Italia - Francia, 1965 - **d.:** M.G.M.

VENDICATORE DEI MAYAS, Il — **r. s.** e **sc.:** Guido Malatesta - **f.:** (Cinemascope, Eastmancolor) : Romolo Garroni - **m.:** Ugo Filippini - **mo.:** Enzo Alfonsi - **int.:** Kirk Morris (Ercole), Barbara Loy (principessa Aloha), Luciano Marin, Andrea Aureli, Luciana Paoli, Demeter Bitenc, Mimmo Maggio, Lucy Bomez, Rita Klein, Antonio Casale - **p.:** Urias Film - **o.:** Italia, 1965 - **d.:** regionale.

VENGADORAS ENMASCARADAS, Las (Le vendicatrici di Zorro) — r. : Federico Curiel - **s. :** da un'idea di Roberto Rodriguez - **sc. :** F. Curiel, Alfredo Ruanova - **f. :** Fernando Colin - **m. :** Enrique Kabiats - **mo. :** José Munguy - **int. :** Kity De Hoyos, Dacy Gonzales, Enrique Castillo, Roberto Rodriguez, Santanon, Francisco Cordoba, Jorge Rusek, Armando Gutirrez - **p. :** Rodriguez Film - **o. :** Messico, 1962 - **d. :** regionale.

VOLEUR DE LA JOCONDE, Le - TOI, MOI ET MONNA LISA (Il ladro della Gioconda o **Le avventure di Golden Boy) — r. :** Michel Deville - **s. :** Walter Reisch e Ottavio Poggi - **sc. :** W. Reisch, Nina Companeez, Edward Mann, M. Deville, O. Poggi - **f.** (Totalscope, Eastmancolor) : Massimo Dallamano - **m. :** Carlo Rustichelli - **mo. :** Antonietta Zita - **int. :** Marina Vlady (Nicole), George Chakiris (Vincent), Jean Lefèvre, Paul Frankeur, Henri Virlojeux, Jacques Echantillon, Margaret Lee, Alberto Bonucci, Gianrico Tedeschi, Umberto D'Oris, Renzo Palmer, Mino Doro, Alberto Sorrentino - **p. :** Les Films Marceau/ Ottavio Poggi per la Liber Film/ Aurbach Film Enterprises - **o. :** Francia-Italia-U.S.A., 1965 - **d. :** Euro.

WHERE THE SPIES ARE (A caccia di spie) — r. : Val Guest - **s. :** dal romanzo « Passport to Oblivion » di James Leasor - **sc. :** Val Guest, Wolf Mankowitz - **f.** (Panavision, Metrocolor) : Arthur Grant - **m. :** Mario Nascimbene - **scg. :** John Howell - **mo. :** Bill Lenny - **int. :** David Niven (dott. Love), Françoise Dorleac (Vikki), Nigel Davenport (Parkington), John Le Mesurier (Macgillivray), Ronald Radd (Stanislaus), Cyril Cusack (Rosser), Eric Pohlman (Farouk), Paul Stassino (Simmias), Goeffrey Bayldon (conferenziere), George Pravda (I° agente), Gabor Baraker (II° agente), Noel Harrison (Jackson), Derek Partridge (ufficiale del dazio), Robert Raglan (Sir Robert), Riyad Gholmieh (I° tassista), Muhsen Samrani (II tassista), Richard Marner (Josef), Basil Dignam (maggiore Harding), George Mikell (sicario), Gordon Tanner (ispettore), Bill Nagy, Alean Gifford - **p. :** Val Guest, Stephen Pallos e Frank Sherwin Green per la Val Guest Productions - **o. :** Gran Bretagna, 1965 - **d. :** M.G.M.

Riedizioni

SPACEWAYS (Agente 006, dalla Russia viaggio nell'interspazio - già - **Viaggio nell'interspazio) — r. :** Terence Fisher - **s. :** da un lavoro radiofonico di Charles Eric Maine - **sc. :** Paul Tabori e Richard Landau - **f. :** Reginald Wyer - **m. :** Ivor Slaney - **scg. :** J. Elder Wills - **mo. :** Maurice Rootes - **int. :** Howard Duff (Stephen Mitchell), Eva Bartok (Lisa Frank), Andrew Osborn (Phillip Crenshaw), Alan Wheatley (Smith), Philip Leaver (dott. Keppler), Michael Medwin (Toby Andrews), Cecile Chevreau (Vanessa), Anthony Ireland (gen. Hays), David Horne (ministro di Gabinetto), Hugh Moxey, Jean Wester-Brough, Leo Phillips, Marianne Stone - **p. :** Michael Carreras per la Hammer Prod. - **o. :** Gran Bretagna, 1953 - **d. :** regionale.

STANLIO E OLLIO EROI DEL CIRCO — Programma composto da tre comiche : 1) **THE CHIMP — r. :** James Parrott - **s.** e **sc. :** H. M. Walker - **f. :** Art Lloyd - **mo. :** Richard Currier - **int. :** Stan Laurel, Oliver Hardy - **p. :** Hal Roach per la M.G.M., 1932 ; 2) **BELOW ZERO (Sotto zero) — r. :** James Parrott - **s. :** Leo McCarey - **sc. :** H. M. Walker - **mo. :** Richard Currier - **int. :** Stan Laurel, Oliver Hardy - **p. :** Hal Roach per la M.G.M., 1930 ; 3) **ANOTHER FINE MESS — r. :** James Parrott - **s.** e **sc. :** Leo McCarey - **d. :** H. M. Walker - **mo. :** Richard Currier - **int. :** Stan Laurel, Oliver Hardy, Mae Busch - **p. :** Hal Roach per la M.G.M., 1930 - **o. :** U.S.A. - **d. :** rzionale.

STANLIO E OLLIO IN VACANZA — Programma composto da 4 comiche : 1) **THE PERFECT DAY — r. :** James Parrott - **s.** e **sc. :** Leo McCarey - **d. :** H. M. Walker - **mo. :** Richard Currier - **int. :** Stan Laurel, Oliver Hardy, Mae Busch, Edgar Kennedy - **p. :** Hal Roach per la M.G.M., 1929 ; 2) **THE FIXER-UPPERS — r. :**

Charles Rogers - **s.** e **sc.** : Charles Rogers - **f.** : Art Lloyd - **mo.** : Bert Jordan - **int.** : Stan Laurel, Oliver Hardy, Mae Busch, Charley Hall, Arthur Houseman, Charles Middleton - **p.** : Hal Roach per la M.G.M., 1935 ; 3) **THE LIVE GHOST** — **r. s.** e **sc.** : Charles Rogers - **mo.** : Louis McManus - **int.** : Stan Laurel, Oliver Hardy, Walter Long, Arthur Houseman - **p.** : Hal Roach per la M.G.M., 1934 (questa comica era già apparsa nel programma : **IL VASCELLO STREGATO**, presentato in Italia nella stagione 1950-51) ; 4) **HOG WILD** — **r.** : James Parrott - **s.** e **sc.** : Leo McCarey - **mo.** : Richard Currier - **int.** : Stan Laurel, Oliver Hardy - **p.** : Hal Roach per la M.G.M., 1930 - **d.** : regionale.

(Segue dalla pag. 2 di copertina)

I DOCUMENTARI

I LIBRI

FOTO DI COPERTINA: *Un'inquadratura di* The Eleanor Roosevelt Story *di Kaplan, « Oscar » per il miglior lungometraggio documentario.*